

Kovalovszky Márta

A photograph of a woman in a patterned apron mopping a floor. To her left is a white rectangular pedestal with a white garment draped over it. The entire image is overlaid with a solid blue color.

Mit látasz, Laca?

corvina

„Aztán nem unalmas itt nektek?” – kérdezte egyszer valaki. A múzeumra gondolt és ásított, persze, képek, szobrok, valami kiállítások. „Micsoda? – kérdezett vissza. – De hiszen...” De hiszen a kezeik között fordultak meg azok a művek, amelyekben a kortárs művészet újabb változásának első jelei feltűntek, hogy aztán békésen növekedjenek a megelőző évek árnyékában, majd felnőve, megerősödve, játékos kergetőzés közepette átvegyék a „régidő” helyét.

Kovalovszky Márta | Mit látsz, Laca?

© Kovalovszky Márta, 2023

Könyv- és borítóterv: Karcagi Klára
A borító Jovánovics György *Magyar Nemzeti Takarítónő* című
fotójának (Velenice, 1995. június) felhasználásával készült

Jelen kiadvány a jogtulajdonos írásos engedélye nélkül sem részben,
sem egészben nem másolható, sem elektronikus, sem mechanikus
eljárással, ideértve a fénymásolást, számítógépes rögzítést vagy
adatbankban való felhasználást is

„Csak az tud, aki lát”

VAS ISTVÁN: Etruszk szarkofág

Kiadja 2023-ban a Corvina Kiadó Kft., az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja



1086 Budapest, Dankó u. 4–8.
corvina@lira.hu
www.corvinakiado.hu

Felelős kiadó: Király Levente, a Corvina Kiadó igazgatója
Olvasószerkesztő: Schmal Alexandra
Felelős szerkesztő: Kúnos László
Műszaki vezető: Székelyhidi Zsolt
Tördelő: Szabó Rózsa
Korrektor: Nyerges Gábor Ádám

ISBN 978 963 13 6949 6

Tartalom

| | |
|---------------------------|-----|
| Egy másik élet | 9 |
| I. A városban | 17 |
| II. Képek között | 44 |
| III. A világban | 95 |
| Köszönetnyilvánítás | 169 |
| Névmutató | 171 |

Egy másik élet

„Mintha paplanon lépdelnék.” A doktornak szemmel láthatóan tetszett a tüneteknek ez a szemléletes megfogalmazása, ismételte, anamnéziseiben vélhetőleg később is használni fogja. Maga az ősz muzeológus is elmerengett azután a szavakon: de hiszen egész felnőtt életében „paplanon lépdelt”, igyekezett óvatosan, körültekintően forgolódni a bizonytalan világban. Ha egy műteremben műalkotásokról vagy kiállításokról kellett döntenie, kis tünődés után határozottan tudott választani: igen – nem. Többnyire azonban nem ment ez neki ilyen egyszerűen. Egyszer azt mesélte valaki, hogy ötéves kislányával sétált kézen fogva az utcán, amikor az egy rosszul illeszkedő csatornafedélre lépett, s egy szempillantás alatt eltűnt mellőle egy lyukban. (Azután persze kihúzta a gyereket, leporolta a térdét,

megvigasztalta.) Ő nem csodálkozott a történeten. Eltűnés. Mindig is tudta, el lehet tűnni. A világ tele van titkos lappancsokkal, billegő csatornafedekkel, hirtelen beomló mélységekkel, amelyeknek nem ismerjük a természetét. Jobb vigyázni, óvatosnak lenni, semmi sem biztos, egyáltalán: a világ nem valami biztonságos konstrukció. Vajon erre gondolhatott-e József Attila, amikor azt írta: „Talán eltűnök hirtelen”?

A művészettörténet kimeríthetetlen anyagában olykor szembejött vele egy-egy klasszikus festmény, amelyben megsejtette a világnak ezeket a szemmel aligha látható, titokzatos, váratlanul előbukkanó, sejtésnyi rétegeit, a titkos tartományokat, ahol minden, minden megtörténhet. Akadtak persze költők, akiknek volt bejárásuk ezekbe a tartományokba, ilyennek gondolta például Pilinszky Jánost, aki azt a két sort írta: „Ott az történik, ami épp nekem / kibírhatatlan... lemérik, hány kiló egy hattyú...” Ez elég pontosnak látszott, és valahogy fenyegetőnek is.

Ebből a szempontból az egyik fontos műnek Leonardo óriás rajzát – *Szent Anna harmadmagával* (1510–1514) – tartotta, melyet a londoni National Galleryben látott. A kép egy oldalsó teremben függött, egyedül; körülötte álldogáltak, járkáltak a látogatók. A terem sarkában íróasztal mögött szemüveges fekete őr ült, előtte telefon, kulcscsomó,

minden látogatónak nyájasan bólintott, helyeselve, hogy eljött megnézni ezt a csodát. *Right.*

A kompozíción Mária Szent Anna ölében ülve arrafelé tartja a gyermek Jézuskát, amerről pajtása, a kis Keresztelő Szent János közeledik. Nyugalmas lények, nyugalmas tájban, békésen mosolyognak egymásra, maguk elé. És mégis; mintha egy puha kéz hangtalanul követ ejtene a mozdulatlan vízbe, s annak nyomán szinte láthatatlanul megrezzenne a sima víztükör, úgy látszott megnyílni a rajz síkja, s az észrevétlen hasadákon át a nyugalom és béke mögül füstfátyolként szivárgott elő valami idegen és bizonytalan mélység üzenete. Ki tudja, talán Szent Anna arca az a kő, amely megrezszenti a derűsen kiegyensúlyozott felületet, ennek az arcnak egyszerre zárt és kíváncsi, hátrahúzódo pillantása jelzi a mélyben rejtőző, motoszkáló árnyékokat.

Keresztelő Szent Jánosnak még a szeme sem áll jól Leonardo 1513-ban készült, a Louvre-ban őrzött festményén. Modellje egy Milánó környéki szőlősgazda semmirekellő gyermeke volt, kapzsi, hazug, mohó csibész, környezete nem véletlenül nevezte „salaí”-nak, „ördögfióknak”. A híres képen a csábosan mosolygó, szép ifjú, Keresztelő Szent János szívélyes mozdulattal int hívók és hitetlenek felé, bárátságosan invitálva őket a baljában tartott kereszt imáadására. Mosolya azonban titokzatos, nem tudni, mi rejlik mögötte, Dante poklának örökös tüze vagy

valami fénylő béke ígérete. Hirtelen eszébe jutott – Firenzében láthatta – Leonardónak egy vöröskrétarajza is ugyanennek a fiatalembernek a fejről; semmi jót nem ígérnek a fürtös haj alól felelőtlenül kitekintő szemek, a mohó száj, az arc csintalan „gödröcskéje”. Úgy vélte, a festményen látható alak elfedi a modell valódi egyéniségét, alatta egy másik, merőben másmilyen karakter rejtőzik, a rajzé, és az az igazi.

Elfedni, elkendőzni a valót – muzeológus barát-nőnk ezt magától értetődőnek, de egyben gyanús-nak találta. A 17. századi holland arcképfestők kliensei még láthatólag nem szégyellték megmutatni arcuk, bőrük hibáit. És érzett abban is valami természetes gyakorlatiasságot, ahogyan a 20. század közepéig a hölgyek – többnyire az öregedő nők – fejkendő-jük árnyékába rejtették ráncaikat, szemölcsüket, foghiányukat, csupa olyasmit, amihez a külvilágnak nincsen semmi köze. A modern smink azonban – bár tudta, részben ugyanarra a célra szolgál – idegen maradt számára, csalásnak vélte. Olyasmit mutat, ami nincs.

Kispesten, ahol felnőtt, az Üllői úton sokszor elhaladt Hecht Anna kézimunkaboltja előtt. Vonzotta a kirakat. A napszítta hímzőfonalak, bánatos kézimunkaminták, előrajzolt „gobelinképek” között, lent, a vitrin sarkában erős vászonból, bőrből készült *valamik* foglaltak helyet, alattuk cédulán a megne-

vezésük: haskötő, sérvkötő. Egyenletes öltések, célszerű fémkapcsok. A sarokban aprócska ortopéd cipők mutatták, hogy egy vastag talp és sarok milyen előzékenyen igazíthatja a rövidebb lábat a hosszabbhoz. Bámészan és borzongva álldigált a látvány előtt, nem érdekelték a kézimunkák, de azoknak a *valamiknek* a látványa lenyűgözte, úgy sejtette, egy számára ismeretlen világ bejáratához érkezett. Művészettörténeti tanulmányai során később találkozott a „témával”. Akkor persze nem tudta még, hogy egy korai Ország Lili-kompozíció előtt álldogál. Az ötvenes években Ország Lili festészetének legfontosabb motívumai voltak a zárt falak és az ortopéd cipők. A világban való idegenség jeges lehelete csapta meg a képek nézőjét, ez áramlott annak idején ebből a kispesti kirakatból. Ha az eljövendő évtizedekben alkalmasint „paplanon lépdelt”, az ennek a gyerekkori ösélménynek is köszönhető. Hecht Anna (a pult mögött kegyes mosolyú, rátarti hölgyet lehetett látni az üvegen keresztül) kirakatában egy bizonytalan körvonalú valóság ijesztő részleteit pillanthatta meg, és ez nem múlt el nyomtalanul. Bár a következő időkben önfeledt vidéki naivaként tudta élvezni „az élet édességeit” („das Angenehme dieser Welt”, ahogyan később Hölderlinnél olvasta), a kispesti emlék mélységesen mély nyomokat hagyott benne.

Az idő múlásával kezdte sejteni valóság és látszat összefüggéseit, és hogy innen már könnyű eljutni

az igazság és a hazugság problémáig. És hogy nem nehéz akkor már gyanítani azt sem, milyen billenékeny és törekeny a szilárdnak vélt valóság. Mindenesetre idejekorán megsejtett valamit a valóságnak nevezett dolgok kiszámíthatatlan, megbízhatatlan és sokféleképpen nézhető-látható, mi több, sokféleképpen magyarázható-értelmezhető természetéből. Már csak ezért sem csoda, hogy évtizedekkel később, amikor a nyolcvanas évek közepén a székesfehérvári múzeum munkatársaként kollégáival belemerült az „*Időzjelben*” című kiállítás előkészítésébe, olykor boldogan ismert fel holmi rokonságfélét, amely az akkori fiatal művészek látásmódját – ezt majd kettős látásnak fogja nevezni – az övéhez fűzte.

Sok-sok évtized, majd fél emberöltő után a fővárosba költöztek, s egyszer visszalátogatott Kiszepstre. Ezért az ostoba „időutazásért” a következő idők keserves és nehéz gondolataival kellett fizetnie. Az emlékeiben élő földszintes, fás, kertes városrész helyett sokemeletes épületekkel értelmetlenül szétszabdalt óriási szemétdombot, roncstelepet talált, amelynek odvaiban emberek laktak. Az elemi iskola és a gimnázium rendületlenül állt még, de persze csak nyomokban találta meg a barátságos utcácskákat, amelyekeken egykor iskolatáskáját cipelte. Idegenül bámultak rá a zavarosan toldott-földött, „modern” elképzelések alapján összeeszkábált házak, amelyek-

nek zárt kerítésén már nem lehetett belátni a kiskertek igyekvő növénykéire, a benti élet jeleneire. Az ismerős utcák rendje összezavarodott, a házak sorát időnként értelmetlenül megszakította egy-egy furcsán keresztbe álló, láthatólag semmilyen rendszerhez, irányhoz nem igazodó magasházcsoport, mintha valahonnan a végtelen úrból, véletlenül zuhant volna ide. És mintha valóban zuhant volna, körülötte szétzúzott építmények, avittas életformák, elmúlt tevékenységek kacatjai, üszkös romjai heverték. A magasházak ezekre a romokra épültek, a bejárataik előtt sorakozó szemétygyűjtők mellett helyenként bútorok dűledeztek (nem lehetett tudni, kihozták vagy beviszik őket). Apokaliptikus látvány volt, a szürnaturalisták képeire emlékeztette, az ötvenes évek végének fiatal festőire, akiknek ecsetje alatt szétrobbant a két háború közötti festészet látványvilága, cserépdarabokra hullott szét a valóság, hogy helyén habzó-nyüzsgő törmelék maradjon. Csernus Tibor *Újpesti rakpartján* (1957) a bravúrosan megperdülő ecsetnyomokat, a festékrétegek felhabzó, fortyogó keverékét mindig a szemkápráztató technika virtuóz leleményének, egy művészi-festői probléma bravúros megoldásának látta. Most megértette, hogy a húzós kocsin ülő figurák körül, lábuk alatt valaha volt életek emlékei, tárgyai, maradványai hanyódnak, a valóság kacatjai, Déry Tibor szavaival: „a napok hordaléka”. Az ősz muzeológus

Kispesten megrettenve bámulta gyermekkorá maradványait, próbálta összeillesztgetni őket, de emlékei alján csak egy maréknyi értelmetlen töredék maradt. Gyorsan menekülőre fogta.

Néha egy-egy házfalon olvasta a feliratot: „Vigyázat, omlásveszély!” Titokban azt gondolta, ez az egész világra érvényes.

I.

A városban

A fehérvári ház kicsinyke kertjében Schaár Erzsébet egyik szobra, a *Kóré* (1966) állt. Reggelenként fekete rigó tollászkodott a vékony bronzalak fején, a szobor háta mögött trombitafolyondár narancsszínű tölcseire imbolyogtak a levegőben. Barátnőnk harmincöt hosszú éven át tavasztól ősziig erre a látványra ébredt. Telenként csinos kis hósapka fedte az alak feje búbját. 1980-ban a vasút környékéről költöztek a belváros kis utcájába (eredeti neve: Urak uccája). A földszintes ház a 19. század hetvenes éveiben épült. 1890-ben Károly János kanonok, Fejér megye tudós monográfusa egy évet töltött falai között. A kapu két oldalán négy-négy ablak, mögöttük egy-egy háromszobás lakás. A kertben egy másik, korábbi épület is állt, emeletén a város híres kalaposmestere (egyszersmind képzőművé-

szeti főiskolát végzett festőművész) élt egykor, aki műtermét, képeit és házrészét a múzeumra hagyta. Muzeológusunk családjával így került ide, az utcai lakásba.

A kalapos-festő egykori lakhelyén és műtermében 1980 tavaszán nyílt meg a Schaár Erzsébet Gyűjtemény. A földszinti lakás felújítása és az emeleti emlékmúzeum berendezése egyszerre, párhuzamosan folyt. Akármerre nézett az ember, a fehéredő falak vagy a cserélődő, a megfelelő méretet eltaláló posztamensek egyaránt szilárdságot, otthonos biztonságot sugalltak. Barátnőnk napjában százszor is átvágott a kis udvaron, felszaladt a lépcsőn, hogy megkeresse egy Schaár-plasztika helyét a három helyiség legalkalmasabb pontján, aztán az udvaron ismét átsietve bekukkantott a készülő lakásba, mely üres volt még, de tele mesteremberekkel, s a munka zajaival, porral és üdítő, csípős festékszaggal fogadta a belépőt. Elmélyülten szíparkolt a levegőbe, ide-oda futkosott a két hely között, nézte a vándorló fényeket lent, a lassanként helyükre kerülő szobrokat fent – fényesnek, barátságosnak, megbízhatónak, szilárdnak látszott a világ. Az első pillanattól látta mindenki, hogy a szobrok jól fogják érezni magukat itt, mint ahogyan ő is kedvtelve nézegette a mesterek keze nyomán megújuló régi falakat. A sok jövés-menés emelet és földszint, kiállítás és lakás között egyáltalán nem fárasztotta, talán mert úgy tűnt,

mintha közben nem váltott volna helyszínt, mintha ugyanabban a térben mozgott volna.

A belépőt mindkét helyen nem egészen szabályos falak vették körül, az emeleti helyiségek némelyikében ráadásul nagyravágyó, ügyetlen boltívek fogadták a látogatót. Az ajtók, ablakok kinyitásukkor alkalmatlanul ütköztek egymásba, nyitott szárnyaik sokféle irányban hasítottak a térbe. Furcsa rövidülések, ferde síkok; ez az átlagos lakásokétól eltérő, szabálytalan geometria azonban meglepően otthonosnak bizonyult. A szem elégedetten siklott végig az egymásba nyíló szobákon.

Amikor 1980 tavaszán a szobrok elfoglalták helyüket a belvárosi házban, látnivaló volt, hogy különös szerencse folytán itt, a kalapos-festő egykori lakásában egymásra találtak a terek, az idők és az őket átítató gondolatok.

Schaár Erzsi nemegyszer említette azt az élményt, amely a hatvanas évek közepe tájt döntően megváltoztatta szobrászatát. Egy napon takarította a régi budafoki házat, amelyben születésétől kezdve lakott. Egyedül volt, megállt egy kis időre a nyitott ajtók és ablakok között, az öreg falak között nyíló terekben. Lenyűgözve állt ott. Az irányoknak ebben a különös, méterről méterre változó, forduló mozgásában önmagát a térbe vetett figuraként érezte, olyan alakként, aki a tér része, eleme, aki egyaránt vonatkoztatási pontja a helyszínnak, a benne eltelt

időnek és a tárgyakat átítató érzelmeknek. Schaár hatvanas évekbeli kisplasztikáinak háttérében ennek a sorsdöntő élménynek a megfogalmazását láthattuk. Falak, ajtók, ablakok között, mintegy a térbe szűrve álltak a figurák, egy-egy tépett körvonalú bronzárny. Olykor a kompozícióba beépített tükrök hosszabbították meg a távlatot, sokszorozták meg a látványt, csavarták meg a teret. Máskor csupán a keskeny, árva figurák álltak-léptek a puszta bronzsikon, kiszolgáltatta az üres levegőnek. Figurának és térnek plasztikai viszonylatát, embernek és környezetének emlékekkel átszőtt kapcsolatát fogalmazta meg Schaár új munkáiban. Volt bennük valami olyan közvetlenség, amelyet a muzeológus korábban a magyar szobrászatban egyedül a 19. századi Izsó Miklósnál tapasztalt. Csak a szobrászi formálás közvetlensége lett volna ez? Látszólag. Valójában a szobrász kezének, a munka mozdulatainak nyoma, a falak és figurák kiváltotta emlékek, érzelmek érzékletes lenyomata inkább, „a kőművesek simogatása” – ahogy Pilinszky írta. Ami kétségtelenül, de láthatatlanul létezett, az most érzékelhetővé vált. Valóságossá. Ez az érzékletesség Schaár műveiben később is megmaradt. Szobrászatában éppen 1966-os, első fehérvári kiállítása idején lépte át a küszöböt, amelyen túl felfedezte a zárt terek és a bennük megjelenő emberalakok kibogozhatatlan, emlékekkel és érzelmekkel megterhelt, láthatatlan

erejét. A hatvanas évek végén üvegből építette kisplasztikáit, és karcsú figurák bronzárnyait helyezte be a színes üvegfalak közé, ezek az áttetsző „baba-házak” is megőrizték a bronzból formált kompozíciók kivételes közvetlenségét, a falakkal határolt tér érzelmektől terhelt atmoszféráját, a személyességet, amelynek a térben álló alak (vagy néha egy-egy ember módjára viselkedő apró szék) egyszerre volt alanya és tárgya.

Nagy méretű installációja, az *Utca* (1974) részben „hozott anyagból” készült: Schaár korábbi portréinak gipszpéldányát meg barátainak arcképszorait állította be a Csók István Képtárban felépített „utca” házainak ajtajai, ablakai mögé, hogy onnan nézzenek ki a látogatóra. A kiállításrendezés kezdetén az *Utcának* csak elképzelése élt a szobrász fejében, a megvalósítás nem a megszokott, műtermi magányban történt, hanem a kiállítóteremben, munkatársak, segítők, szájtáti bámészkodók nyilvánossága előtt. E szokatlan viszonyok között Schaár szenvedélyes erővel és elégedetlenül, bosszúsán építgette a kompozíciót, cserélgetve, türelmetlenül illesztgetve a könnyű hungarocell falakat, próbálgatva az ajtó- és ablaknyílások irányát, méricskélve a szobrok helyét. A végső, nagyszabású mű, amely fehér anyagokból – hungarocellból és gipszből – készült, első pillanatban mozdulatlan, halott utcának/temetőnek/emlékműnek tűnt, mégsem volt az. A töré-

keny ablakkeretekben feltűnő arcok, az ajtószárnyak előtt/mögött álló figurák ugyanazt az érzelmi közvetlenséget sugározták, mint a korábbi kisplasztikák. A dermedt anyagból kibújt a szenvedély. Lehetőséges, hogy a magányos munkához szokott szobrász belső indulata hevítette át a formákat, az indulat párája – akár egy boszorkánykonyha gőze – csapódott le rajtuk. Elnézve az apró termetű szobrászt, ez nem is látszott lehetetlennek.

Ha munka közben barátnőnk a Schaár Gyűjtemény ablakából lenézett, éppen az utcai lakásokhoz vezető kapualjra látott. „...lefele látunk, / mint egy alagsori szobába, / fönről lefele látunk, mintha / egy lépcsőházból kukucskálnánk lefele / egy akarrattal nyitva hagyott (felejtett?) / alagsori szobának ajtaján át...” – akárha innen, a magasból írta volna Pilinszky *Terek* című versét. A folyosó többnyire akkor is homályos volt, ha sütött a nap, és leginkább egy jókora kaleidoszkóp csövére hasonlított, amelynek végén ott világított a kép: a kapunyílás fölötti vastag, színes üveglapok képe. Átragyogott rajtuk a fény, körvonaluk kissé elmosódott, és a piros, kék, sárga kockák puha, súlytalan foltokként remegtek, puhán vándoroltak a folyosó téglapadlóján és a falakon. Nyáron fecskék keringtek ebben a csőben, majd megzavarodva a színes mozgástól, megfordultak, elsuhantak az udvar irányába. A furcsán elszabott helyiségek, a vakolat egyenetlenségei,

az ajtók divatjamúlt asztalosmunkája, az ablakokat kitámasztó fémrudacsok – mindezek megőriztek valamit az egykor itt folyó élet stílusából, szagából, színeiből, s ez jót tett a szobroknak, és jót tett a földszinti lakásba beköltözött életnek is.

Csak pár hete éltek itt, amikor sétából hazaérvén, egy csokor napraforgó virágot találtak a nyitott konyhaablakban. Talán a szomszédok hozták a kertjükből a még ismeretlen új lakóknak. Vagy a belváros népe üdvözölte így a friss beköltözőket?

Korábban az állomás közelében laktak. A belvárosba – a múzeumig és vissza – szép, árnyas utcákon, kertes-földszintes házak között vezetett az út. Esténként hazatérőben mégis leheletnyi szomorúsággal lépték át a láthatatlan vonalat, amely a belvárost elválasztotta a többi városrésztől. Új helyükön, bent a régi házak között, hamar megtapasztalhatták, hogy az utcák szerkezete, az épületek arányai, a középkori falmaradványok időgyalulta síkja vagy a különböző korok és stílusok kő- és vakolatdíszei mélyén milyen erők működnek, és hogy végső soron ezek alakítják a felszíni látvány mögött rejlő valóságot, amit belvárosnak neveznek. Egyúttal közlőről, szinte a bőrükön érezhették a kisvárosok sajátos természetét is. Anélkül, hogy gondoltak volna rá, átélhették a helynek és az időnek a súlyát; látniuk kellett, hogy itt mindketőnek nagyobb a jelentősége, mint a nagyvárosok-

ban. Egyszer Pákozdon, az őskori földvár ásatásán jártak, s akkor ott, az egykori lakógödröket jelző elszíneződött foltok láttán megértették azt is, hogy az évezredek civilizációk, az ősi települések emberi hajlékainak akolmelege láthatatlanul tovább él az egymáshoz bújó épületek halmazában. Naponta át-érezhették, hogy az emberek, a tárgyak, az épületek egymáshoz való közelsége nem fizikai távolságuktól, hanem kapcsolataik dimenziójától függ. Szoros és bonyolult háló fűzi egybe a helyeket, az időket, az élő és holt embereket; a kisvárost ez a háló kapcsolja a világhoz. Esténként, ha a lakásokban felgyújtják a lámpákat, az ablakokon beleselkedő aligha tudja megfejtetni, értelmezni a benti jelenségeket. A világ kimeríthetetlenül gazdag és sokféleképpen érthető, sokféleképpen elképzelhető nyüzsgése kalimpál az ablaküvegek mögött. „Menjünk ablakon benézni!” – Schaár Erzsébet Readingben élő unokahúga mesélte egy este, hogy Erzszi sötétedéskor nemegyszer hívta sétára. Ilyenkor az utca sötétjéből kíváncsian, izgatottan figyelte az ablakok mögötti jeleneteket. Kisplasztikai voltaképpen ezek „szereplőit”, az ő befejezetlen gesztusaikat, elsuhanó árnyaikat örökítették meg.

Visszatekintve az ősz muzeológus Schaár Erzszi gesztusával rokonnak látta azt is, ahogyan Ujházi Péter rögzítette a maga sajátos, groteszk módján a kisvárosi lét arabeszkjeit. Ujházi „igazi” fe-

hérvári volt, itt született, ő is a belvárosban élt és dolgozott. A látvány azonban nem érdekelte, sem a barokk falak alól nyelvüket kiöltő középkori faragványok, sem a templomtornyok magas árnyéka, a toronysisakok cifra körvonala. „Még csak az kéne” – morogta a mester. „Piramisai” lépcsősen emelkedtek a magasba, mint az igazi piramisok, de kövek helyett apró színpadok, szobácskák épültek egymásra, egymás mellé, emberalakokkal, rejtélyes jelenetekkel zsúfoltan. „Világyszőnyegeknek” geometrikus alakzataiban pálcikaemberek mozogtak a mindennapok koreográfiája szerint, és mint a régi porolóállványokra helyezett szőnyegek, titokzatos, emberszabású ábrákat terítettek a néző szeme elé. Barátnőnk mindkettejükénél elégedetten ismert rá arra a valóságra, amelyet lassanként kezdett létezőnek tekinteni. Később aztán azt is érdeklődve figyelte, amint a következő esztendőben Ujházi – túllépve az érintésnyi távolságban folyó élet jelenetein, túl a közvetlen környezet, a kisváros keretein – az egész világra kiterjesztette, világmodellé növesztette a kisvárosi közegről alkotott elképzeléseit.

A lassan már őszülő muzeológus a belvárosban élve, szívesen merült el az egyre ismerősebb, egyre otthonosabb hajlékok meg lakóik életében. Művészettörténészként ismerte valamennyire a város és épületeinek múltját, folyamatosan tájékozódott a szakirodalomból. Időnként azonban „sánta ör-

dög”-nek képzelte magát: ilyenkor az utcákon járva Alain René Lesage 1707-es regényének főhőséhez hasonlóan megbillentette a házak tetejét, hogy onnan felülről bekukucskálhasson a konyhák, szobák mélyén motoszkáló élet koreográfiájába, az emberek és tárgyak máshonnan nem látható, igazi természetébe. Játékmúzeumokban látott olyan baba-házakat, amelyeknek homlokzata hiányzott, hogy a néző – tekintetével helyiségről helyiségre vándorolva – végigkalandozhassa az egész épületet apró lakóival együtt. Élvezettel játszotta képzeletben és „életnagyságban” az ilyen múzeumi látogató szerepét. De szívesen lett volna „Max und Moritz” is, haszontalan, nevetlen csínytevő, mint Wilhelm Busch rosszcsont alakjai, akik a kéményen át vették szemügyre az alanti konyhát (és persze azon át halászták ki maguknak a tűzhelyen sülő pecsenyét). Ő maga akkoriban újonnan jöttek számított, nem vetemedett ilyesmire. De nem is volt szüksége mesebeli mutatóvanyokra. Az évtizedek folyamán a belváros épületei, lakásai, lakói egyre közelebb jöttek hozzájuk, egyre szorosabban ölelte körül életüket ezernyi szálával a közeg, amelybe beköltöztek.

Korábban, ha Sopronban járt barátainál, mindig irigykedve gondolt az ottani utcácskákra, amelyeket delenként elöntött a harangszó. Az öblös zúgás megtöltötte a levegőt, megrezgette az ablaküvegeket. A járókelő térdig járt a harangzúgásban, a hang

előtte-körülötte hömpölygött a kövezeten. Belvárosi polgárként már nem kellett irigykednie. Délben a közeli Fő utcáról odahallatszott a ciszter templom lassú, mély kondulása, délutánonként ugyanonnan magas fekvésű és szapora csengettyűhang – az új kis „gyerekharangé” – jelezte az időt. Az éles hangok, a kíméletlen zajok bántották egyébként. Most élvezettel hallgatta a csendes utcákon végigkopogó cipősarkak távolodó ritmusát; egy-egy kapu döndülését, nyikorgását, vagy a belső udvarokon néha felsíró fűrészfűrészek vékonyka panaszát. Úgy tapasztalta, a kisvárosokban általában puhább, lágyabb, távolibb a zaj. Mintha messzebből jönne. Mintha vattába lenne csomagolva. Élvezte a hangoknak ezt a tapintatos hullámlását. Ha az est késői óráiban megállt a fehérvári városháza előtt, mintha egy vízgyűjtő medence közepén találta volna magát, de ez a medence víz helyett hangokat gyűjtött: a kis belváros térre futó utcáiból érkezett hozzá, halkan csörgedező patakként ide futott be a környező utcák halk morajlása. Mint Velencében, ahol a Canal Grandéhoz vezető kis sikátorokból szivárgott ki hasonló puha zajözönként egy-egy vendéglő közönségének beszélgetése. Vagy mint Párizsban, ahol a Quartier Latin közepén, az éjjel-nappal zsúfolt Contrescarpe-ről (ahol párizsi barátjuknál szoktak lakni) hallatszott be a lépcsőházba így az embermora-raj a csukott kapun keresztül.

A keskeny kis udvar olyan volt, mint egy kút: három oldalról emeletes házak kerítették, a „sánta ördög” a tetők magasából szédülve kukkantott volna a szűk, meredek mélységbe, ha célirányosan arra repül. Ez a mélység a hangokat magába zárta, forgatta a falak között, de nem engedte őket szabadjárta. Ha a házban lakó ifjak egyikének lemezjátszóján a Pink Floyd együttes énekese ordított, a másikon az A. E. Bizottságé kérdezte rekedten: „Mit látsz, Laca?” Az ifjak versengve kapcsolak mind nagyobb hangerőre, az erősítők fokozott energiával működtek. Hang-verseny volt a szó eredeti – nemes? – értelmében, a „versenyzők” felváltva győztek. Az utcára mindebből nem szűrődött ki semmi.

Már évek óta nem laktak a kisvárosban, amikor megtalálták a megfelelő szót: lépték. A szigorú lexikonok a *lépték* szó jelentését „rajzolási arálynak”, „ábrázolási arálynak” mondták, és megjegyezték, hogy a térkép bal alsó sarkában lévő számok adják meg az ábrázoltak valósághoz való viszonyát. Az ősz muzeológusnak azonban nem kellett a számokra figyelnie ahhoz, hogy pontosan megérezze a dolgok egymáshoz való viszonyát, arányát, hogy felmérje a közelséget és a távolságot, amely ebben a még csak félig ismert közegben megszabja az egyes ember természetes és jóleső, otthonos helyét. Kijelöli a pontot, amely személyének, egyé-

niségének, létezésének sarokpontja lehet. Ki itt, ki ott találja meg azt.

Más kisvárosokban kalandozva tudatosult benne igazán, hogy nézése, pillantása mennyire hozzácszokott az egyemeletes házak magasságához. A templomtornyok a többi épület fölé nyúltak, fel egészen a felhőkig; ez így rendben is volt, ő maga is szívesen emelte tekintetét a harangot takaró zsalugáteres ablakok meg a toronysisakot koronázó kereszt magasáig. A fehérvári belváros utcáin járva azonban többnyire egyemeletes épületek mellett haladt el, s az évtizedek alatt szeme „beállt” erre a magasságra.

Eleinte, mintha csak valami ismeretlen tóba lépne, óvatosan merészkedett mind távolabb a biztonságos partszegélytől, kíváncsian, magában hüledezve is, szórakozva is a mindennapi tapasztalatban feltáruló sokféle, olykor éppenséggel zűrzavaros történet hallatán. Még óvatosan forgolódott, mint ha „paplanon járna”. Lassacskán azonban maga is megpróbálkozott néhány „tempóval”: igyekezett megjegyezni a keresztneveket, a családi őstörténeteket, a rokoni kapcsolatokat, a szomszédsági viszonyokat, az utcák jellegzetes figuráit, a kisváros régi és új lakóit láthatatlan fonalakkal egymáshoz fűző háló szálait és a köztük lévő lyukakat. Tanulta az „úszást”. Az utcán, a boltokban, a színházban vagy más helyeken, ahol megfordult, rendszerint nem tudták, hol dolgozik, legfeljebb a megnyitókra

járó belvárosiak csodálkoztak el, ha ott állt a „háziak” között, a mikrofon közelében vagy a művész mellett. De ha valamit vásárolni készült, a boltban a többi vevő meg az alkalmazottak többnyire jó napot kívántak, türelmesen vagy éppen mosolyogva vették tudomásul az újonnan jövő kuncsaft belépését. A fővárosi üzletekbe eleinte még ő is mosolyogva lépett be, de az eladó sebtében, bosszúsan úgy pillantott rá, mintha azt kérdezné magában: „Mit vigyorog ez itt?”

Sok évtizednyi belvárosi élettel és tapasztalattal jól felszerelve, gyakorlottan ment végig egy-egy utcán, és újra meg újra élvezte a vakolatdíszek pergő ritmusát, a járda fölé kiugró sarokerkélyek tartóköveit, vagy a kapun kihajló gesztenyefa virágos ágait. Az utca végén árulta újságját a derék hajléktalan, aki illetmudóan megköszönte a vásárlást; a mellettük elhaladó segédmunkás dülöngélve odalépett hozzá, megmutatta neki az új mintákat tetovált karján; közben kukáikat odahagyva csókkal üdvözölték jótevőjüket (apróbb kölcsönök!) a cigány asszonyok. A járdán ismerős városi tisztviselő közeledett, megértően intett, széttárta a karját, mosolygott. A város úgynevezett úri közönsége nagyvonalúan hunyt szemet a jelenet láttán. Elvégre mindannyian a város lakói, polgárai voltak.

Amikor a hatvanas évek elején, pályakezdő muzeológusként ideérkezett, még láthatott vala-

mennyit a város régi életéből. Mintha egy foszladozó, régi szőtest nézne, amelynek elvékonyodott, gyenge szálai még egyben tartják az anyagot, az épen maradt, lassan hálványuló mintázat megmaradt darabjait, vagy mintha egy elmocsarasodó földterületre érkezne, amelyen a szárazulatok kis szigetekként emelkednek ki a vizes közegből – úgy találkozott lépten-nyomon az eltűnőben lévő alakok, kapcsolatok, életformák, társadalmi struktúrák tovább élő maradványaival. A múzeum különösen gazdag lelőhelye volt az elmúlt évtizedeknek, a régmúlt élet alakjainak, egyfajta „menedékház”, ahol a háború előtt közismert és közmegebecsülésnek örvendő személyek, vagy csak egyszerű urak és nagyságosasszonyok, a forradalomban „kompromittálódott” értelmiségiek, levitézlett egykori katonatisztek meg furcsa, szabálytalan egyedek mind meghúzódhattak. Az ifjú muzeológus szeme előtt az elsüllyedt régi világ töredékes keresztmetszete elevenedett meg a felsővárosi juhásztól a turbánt viselő vegyész-iparművész-meseírón át az áruház-tulajdonosig, a főispán titkárnőjétől a kisvárosi kultúrélet szereplőiig. A hét valamelyik estéjén a néprajzos kolléga szobájában olvasták fel egymásnak történelmi drámaikat a helybeli írók, verseiket a költők. Ez a társadalmi keresztmetszet nagyon is széles és időben is kiterjedt látványt nyújtott a figyelmes szemlélőnek a 19. század végétől a jelenig.

Csokorral a kezében megjelent olykor a bácsi, aki nyalka huszárként egykor a bécsi udvarnál szolgált. Beállított egy ismerős cigány fiú is, akinek aztán segített kitölteni a párttagsági felvételhez szükséges kérvényét.

Látszólag minden alak, minden létezés önálló kis szigetként állt magában, legfeljebb család, baráti társaság vette körül, de még ki lehetett tapintani a szálakat is, amelyek valaha összetartották, közösséggé, kisvárosi társadalommá fűzték egybe őket. Amelyben – később azt is meglátta, megértette – akkor is (most is) meg(van)volt mindegyiküknek a maga szerepe, rangja – vagyis helye, és az a hely csak az övé, nem töltheti be más. A belváros utcáin járva-elve még be-beléphetett a régi piactér vako-latukat veszített, egykor romantikus stílusú házaiba, üzletkéibe, poros udvaraiba, és volt alkalma díszes ostort venni egy erdélyi rokon számára, vagy barátaival felhajtani egy felest a Bableves nevű kocsmá-zajos helyiségében. Még lehetett rendszeres vevője az Oskola utca azóta eltűnt mesterembereinek, a bő-rösnek, a hentesnek, járhatott a szomszédjában lakó tisztítóshoz. Muzeológus szeme kedvtelve vizslatta évtizedek koptatta szerszámaikat, mozdulataik évtizedek csiszolta célszerűségét. Reggelenként kedvét lelte a belváros panorámájában. Kiérve a Fő utcára láthatta, a túloldalon halad el a kórboncnok: a püs-pökségről jön, és a pártbizottság felé tart. Mindkét

helyen elhadarja magánvéleményét az előző napi helyi és országos eseményekről, aztán faképnél hagyja meghökkent hallgatóit. Biciklijével a főutca végén akkor kanyarodott be a „hèji festő”, demizsonjában a Felsőváros híres savanyúvizével. Néha, felcsip-pentve reverendáját, a püspök szaladt át a Fő téren valamelyik közeli templomba. Az idegenforgalmi hivatal üvegkirakata mögött bánatosan öregedett az egykori szépasszony. Az újságos kéretlenül nyújtotta a megfelelő lapot, a munkába igyekvők egyre gyak-rabban köszöntek, integettek.

Elsősorban persze a kisváros értelmiségi rétegéből kerültek ki ismerőseik, barátai. Közéjük tartozott két kiváló belgyógyász hírében álló kórboncnok, bá-ráti sétájukat gyakran lehetett látni a belvárosban. Egyikük alacsony, pocakos, nagy orrú, kopaszodó, hangos, a másik magas, megfontolt járású, halk és lassú beszédű. Nyitott ablakot látva az alacsonyab-bik bekiabált: „Itt a doktor bácsi! Apácákat, kurvák-at és muzeológusokat ingyen gyógyítottok!” A ma-gasabb ilyenkor visszanézett az ablakból kihajlókra, leste a hatást. A népek furcsállkodtak, a doktorok szórakoztak, sétáltak tovább. Zoro és Huru, Stan és Pan. Az alacsonyabbik Erdélyből került a városba a háború alatt, benősült egy tekintélyes polgárca-ládba. Feleségével, gyermekeivel a belvárosban la-kott, polgári mentalitás, szokások, gesztusok, ízlés,

évszázadokon át örökített hagyományok, bútorok, képek vették körül. De élt benne valami csintalan kedély, amely különös fénytörésbe emelte a világ dolgait. Úgy tisztelte a tradíciót, hogy mulatott rajta.

A városi intelligencia másik csoportját jelentették az írogatók, a széplelkű „írástudóktól” a szigorú ízlésű tanárokig. A városba vetődött igazi költő (Takács Imre) szüleinek paraszti életformáját cipelte magával, őseinek kosárfonó mozdulatait őrizte kérészes tenyerében. Ha a Fő utcán járva megéhezett, tartsznyájából szalonnát, kenyeret, bicskát vett elő, és a püspöki palota sarkának vetve hátát, mint a mezei munkások, guggolva falatozott. Irigylésre méltó érzékenységgel és nyitottsággal tájékozódott a kortárs képzőművészetben, költői képeit a falusi fantáziavilág és a mindennapok merész látomásai csiszolták. Különben egy nagy országos folyóirat szerkesztőjeként dolgozott, verseinek érdes sorai, merész képei a paraszti és az értelmiségi létforma küzdelméről szóltak. Barátja, a költő Nagy László „Dörmicének” hívta, ez pontosan ráillett egyéniségére.

A könyvtár, a mozik, a színház, a városi szimfonikus zenekar mind közel volt a múzeumhoz, munkatársaikkal a sok közös program révén a muzeológus az esztendők folyamán ugyancsak összebarátkozott. Ez természetes alakult így. De az már a belvárosi lét meglepő ajándékai közé tartozott, hogy közlebbi ismeretségbe került néhány egyházi férfival

is. Rajtuk keresztül a társadalomnak és kultúrának egy számára korábban nem ismert rétegébe nyert bepillantást. Gyakori vendégük volt az idős, félig vak atya, akinek okos és nyitott szavai, emberismerő és irgalmas gondolkodása, szelíd kézmozdulatai mögött barátunk ott vélte látni a belváros nagy barokk templomainak öblös tereit, a szertartások ünnepélyes és célszerű koreográfiáját, hallani vélte visszhangos orgonaszavát. Addig katolikus püspököt csak díszes trónon ülve látott, kezében aranyos pásztorbottal. Most, hogy egyszer beszélgetés közben bonbonnal kínálta a fekete-lila ruhás püspököt, csodálkozott, hogy az mosolyogva szopogatja a csokoládét. A zirci apát furgonjával lendületesen kanyarodott, recsegetve fékezett, kiugrott az autóból, felszaladt a ciszter gimnázium lépcsőjén. Farmer-nadrág, trikó, tornacipő. Intett az ismerős muzeológus asszonynak, mielőtt eltűnt az ajtó mögött.

Barátunk tisztában volt vele, hogy ilyen vagy hasonló alakok minden kisváros életét átszínezik, de amíg csak különálló, külön és furcsa jelenségeként tartjuk számon őket, addig csupán a „couleur locale” kellékei. Az évszázadok hullámverése, az idők forgandósága azonban együvé sodorja, kiemeli és alásüllyeszti életük, múltjuk, egész létezésük jellegzetes vonásait. Aztán, úgy vélte, egyszer csak beköszönt az idő, amikor már a helyi élet és társadalom természetes részeiként léteznek, amikor beillesz-

kednek, belesimulnak a település szövetébe, amikor a többiekkel együtt ők lesznek a közeg, amely megszabja az adott hely atmoszféráját. Pályája elején ő is afféle „csodabogárnak” számított, amilyenek a múzeumban dolgoznak. Szülői értekezletek után elvegyült a többi szülő között, fülelt. Kezdte átlátni az egyes személyek vagy családok háttérét, viszonyait és a köztük lévő kapcsolatok (vagy éppen ellentétek) szárait, olykor múltjukat is, visszafelé egészen a 18. századig. Nyilván a többiek is kápiszálni kezdték a „csodabogarak” mibenlétét. A közeli moziban a jegyszedő már kiismerte ízlését, szokásait; ha a pénztárnál hosszú sorok álltak, őket mint „törzsnézőket” selyemzsinórral elkerített hely (hetedik sor, 6–7. szék) várta, névre szóló felirattal.

Buksi kutya itt nőtt fel. Értékelte a hosszú sétákon útba ejtett füves-bozótos tereket, a kutya-tiszteletré méltó házsarkokat, a szembe jövő ember és kutya ismerősöket. Pesten a séták rövidítésével fejezte ki véleményét. Ha reggelente megkérdezték, igazi fehérvári polgár-e, öntudatosan kihúzta magát, barátságosan, jólnevelten nyújtott kezét (lábat), úgy vette át gazdája kezéből a jutalomfalatot.

Megesett, hogy a muzeológus az esti kutyasétáltatás után még kilopózott a kapun, átment a szemközti járdára „ablakon benézni”: beleselkedett saját szobáikba. „Sánta ördögöt” játszott, de most nem kellett a tetők fölé repülnie, hogy belásson. A házban már

égték a villanyok, motoszkáltak az árnyékok, halk foltok jelezték a bútorok, a könyvespolcok, a képek helyét, a benti élet lenyomatát. Lakógödör. Fészek.

„Csak azt szerettem volna megírni, hogy mennyire jólesett az ottlét otthonotokban – valami védettséget éreztem egész idő alatt. Ez hogy lehet?” A szavakat egy barátjuk írta rövid látogatása után. Hogy is? Hm...

Életüket valójában a múzeum határozta meg. Nem csak azért, mert maga a múzeumépület a belvárosban volt, s így közel esett lakóhelyükhöz, s nem is azért, mert – a Schaár Gyűjteménynek köszönhetően – ők is szinte a múzeumban laktak. Leginkább azért, mert – idősebb kollégáiknál is tapasztalhatták ezt – életükben nem vált ketté a múzeumi munka és a magántevékenység. Elválaszthatatlanul egybefonódott a kettő, és ez a fonadék lágyan, baráttan ölelte körül őket. A munka sok volt, de hát a mennyiséget is, a tempót is ők diktálták saját maguknak. Önállóságukat jóakarát és bizalom vette körül, egyfajta – akkoriban ritka – úrias légkör, s minden cselekedetet – a szakmait és a magánéletit egyaránt – meghatározó szilárd tartás, bátor szókimondás és türelmes jóakarát jellemzett. A legjobb polgári erények, ráadásul valami családiasság is – a más múzeumokban dolgozó kollégák csodálkoztak ezen a kissé divatjamúlt atmoszférán.

Magától értetődő, hogy a múzeum, a múzeumi munka alakította azt a fokozatosan tárguló kört – de az otthoni viszonyokat is –, amely az évtizedek alatt formálódott. A kiállítások előkészítése, rendezése, a beszélgetések, múzeumi gyűjteményekben való szemlék, műterem-látogatások, kávézások, hallgatások, a művek válogatását kísérő hümmögés és mérlegelés, néha viták mind-mind alakították a viszonyokat. A kollegiális-baráti hangnem, amely akkoriban az egész múzeumot jellemezte; illet az öreg házhoz, marasztalta a csak pár percre vagy hosszabb időre betérő látogatót is. Senki nem kérdezte magában, vajon a múzeum vendége-e vagy a muzeológus család-jáé. Múzeum vagy otthon? Vagy mindkettő? Végül is egyre megy, mindegy.

A múzeumban és a házban megforduló szomszédok/látogatók/ügyfelek/vendégek köre egyre gyarapodott, bővült, kiállításról kiállításra, ügyről ügyre lépegetve. Mind több szál fűzte a múzeum művészettörténész munkatársait – egyúttal a ház lakóit – azoknak az évtizedeknek a művészvilágából, a kultúra környéki vagy a hétköznapi életéből ismerős alakjaihoz. A kétezres években egyre fontosabbá váló hálózatkutatás akkoriban még nyilván a kezdeteknél járt, még nem tartották számon, még nem vizsgálták tudományosan az úgynevezett kontakt-személyek sokféleségét és a hálózat sokrétűségében

rejlő lehetőségeket, de ha az ősz muzeológus később visszatekintett erre az időszakra, maga is elcsodálkozott ennek a munka- és baráti/ismerősi hálózatnak elképesztő kiterjedésén. Beszélgetés közben néha hátratólta székét, hogy mintegy messzebről vegye szemügyre a látogatóit. Ilyenkor maga is elképedve figyelte, ahogyan a különböző szakmák, mentalitások, gondolkodásmódok, vélemények, ízlések találkoznak, vitába szállnak, ellentmondanak a másoknak, majd megbékülnek (vagy csak udvariasan elhallgatnak). Érdekes volt belebonyolódni ebbe a hálóba, és követni szárait. „Hányféle találkozás, Istenem, / együttlét, különválás, búcsuzás!” – mint a Pilinszky-versben. Egyszer valaki sokallta ügyfelei/ismerősei/barátai számát. Megjegyzésére az ősz muzeológus mosolyogva sóhajtott fel: hiába, az üzlet!

Volt ezekben a beszélgetésekben valami, ami leginkább a Haydn-vonósnégyesek hangzására emlékeztette, arra a bensőséges, intim és hajlékony zengésre, amelyben nem csupán a dallamot, a szólamok egymáson átbujkáló játékát lehetett élvezni, de a cselló hangjának rezgésén is el lehetett tűnődni. A csellóvonók szőrére ma is a lófarok hosszú szárai adják, de a húrok Haydn idejében állati bélből készültek. Ha játék közben a vonó a húrokhoz ért, mély, bársonyos, egyszersmind érdes hang születt meg. Esti beszélgetéseikben a muzeológus ezt

a természetközeli (lófarok! bél!) tónust ismerte fel. Mintha a hangok az öreg házban folyó köznapi élet természetét visszhangozták volna.

Hamarosan otthon érezte magát. Lassanként belakta az időt is, amely itt lépten-nyomon megjelent, szembejött vele. Amikor megérkeztek a múzeumba az új grafikai szekrények, velük-bennük a muzeológus szobájába beköltöztek az egykori várost ábrázoló 17–18. századi metszetek is. Ezeket nézegetve megtanulhatta a szigetekre épült város topográfiáját, épületeinek egykori képét. De megtanulhatott általuk valami mást is: az idő nehezülő súlyát, mélyülő dimenzióit. A templomtornyok rajza, vagy a városrészeket elválasztó mocsarakban evickélő törökök ábrázolása hirtelen megnyitotta előtte a távlatot, amely nem a tér távolába, hanem az idő mélyrétegeibe vezet. Az ismerős utcákat járva egy-egy lakóház formája, vakolatplasztikája, az ablakok aránya nyomán többnyire a 19. század első harmadáig jutott vissza. A királyi bazilika kövei vagy a hámló vakolat alól kikacsintó kőkeretek ugyanakkor a középkor századaiból hoztak üzenetet. A fiókokból az idő lépett ki, és a kis rézkarcokon olyan erővel jelent meg, mint a dombon álló székesegyház barokk tornyain kirajzolódó gótikus ablakok esetében, vagy mint Rómában, ahol az antik amfiteátrumokat a középkortól máig lakásoknak használják. Az év-

századok, évezredek múlása, egymásra települése, a korok változása, a mentalitások, formavilágok, ízlések harca és megbékélése, vagyis az élet folyamatossága élővé és kézzel foghatóvá lett, mióta a belvárosban élt.

Ugyanezzel a világgal, a mélybe és messzire futó időben élő, mozgó figurákkal találkozott König Frigyes festményein is. Königet, aki Fehérvárról, művészetekhez vonzódo iparosfamiából származott el, és gyakran visszalátogatott szülővárosába, mindig is foglalkoztatta az idő. Korai rajzain a szobájában vándorló fényfoltok útját rögzítette, korai festményein a késő barokk mesterek nyomán a tér ravasz, szemfényvesztő játékait vizsgálta. Amikor kedves régi magyar íróit meg saját gyermekkorának alakjait választotta modellnek, vagy barátjával együtt készített fotóin elmúlt idők reggeli idilljét elevenítette fel, akkor képzelete valójában évtizedek, évszázadok távolán fúrta magát keresztül, hogy odataláljon magához az időhöz. Magára vette az időt, beleburkolózott, mint valami takaróba. *Hideg ellen általában* – így mondja ezt Szenes Zsuzsa objektjének címe: itt az eredeti méretű „katonai objektumot”, a fegyelmezetten vacogó örök bódéját hímzés védi: színes, puha gyapjúsálakból varrott „takaró” a fagyok ellen. König *Nagy utazás* című munkája (1996) voltaképpen rejtélyes kikötői jelenet keleti-es alakokkal, szedett-vedett népséggel, árbócokkal.

A figurák, a részletek folytonosan ismétlődnek, de változnak is, ahogyan az elbeszélések is a mesélőtől függően. Semmi sem bizonyos, az idő legkevésbé. És ahogyan az ősz muzeológus szeme előtt ugrált, változott a látvány, úgy erősödött az a benyomása, hogy valami ravasz tükörfolyosón lépked, ahol az üvegfalak között csúszkál a fény, egymáson áttűnnek a jelenetek, és a részletek titokzatos montázsa régmúlt és jelen között lebeg. Lassú esőként szitál felülről az idő, ahogy azt mindennapi belvárosi sétáin tapasztalta.

A kapu közelében, a folyosó téglapadlóján vízakna nyílt. Fedelét havonta a vízóra-leolvasó nyitotta fel, vaslétráján lemászott a négyszögletes lyukba. Derékig bent állt a szögletes aknában, füzetét a folyosó padlójára helyezve felírta az óraállást. Aztán feljött, helyére vonszolta a fedelet, igazgatta, ne billegjen. A vastető biztonságosnak látszott, bár ki tudja... A szakember mindenestre vidáman, épségben került elő a gödörből. Az ősz muzeológusnak nem az ismeretlen mélységben eltűnő létezés jutott eszébe, inkább az egyszer Pozsonyban látott új szobrok. A pozsonyi belváros utcáin a kilencvenes években bukkantak fel váratlanul az ember lába alatt (*Csatornatisztító*) vagy feje fölött (*Lámpagyújtogató*), furcsa, szokatlan rövidülésben mutatták az emberi alakot, az ismert formák különös nézetből torzultak, facsarodtak aszerint, honnan nézzük őket. Ugyan-

akkor mintázásuk behízelgően sima és lágy volt. „Tisztára, mintha élnének.” Budapesten a 2010-es években terjedt el a hasonló köztéri figurák divatja. Az ősz muzeológus nem szerette őket, már a pozsonyak láttán is úgy érezte, van bennük valami hamis. A szobrász szokatlan nézőpontja és mintázásának nagyon is szokványos jellege álságosan igyekezett egymáshoz igazodni.

A fehérvári mester, miközben derékig az aknában állt, felsőteste meg a föld fölé emelkedett, szerencsére nem ezekre a szobrokra emlékeztetett, olyan megbízható szerelőre inkább, aki azért száll alá, hogy szerszámaival helyreigazítsa a föld mélyében kanyargó vezetékek és csövek bonyolult szövevényét, a létezés barátságos viszonyait.

A teherautó elment, az ősz muzeológus nagyjából kitakarított az üres lakásban. Jól látszottak a padló hullámnzó egyenetlenségei meg a képek nyoma a falakon. Más semmi. A kertből hozott be egy széket, azon ülve várta, hogy érte jöjjenek. Székesfehérvár, Budapest. Semmi nem jutott eszébe.

Már négy éve Budapesten laktak, mikor egy napon ráébredt: Fehérvár eltűnt, de a helyén lüktető, mély seb maradt.

II.

Képek között

Az ősz muzeológus hatvanévesen járt először a rác-kevei kastély kertjében. Maga az épület alacsonyan guggolt a hozzá vezető lépcsők tetején, a kopott fűvön művészettörténész kollégák álldogáltak beszélgetésbe merülve. Fiatalok, idősek, köztük egykori egyetemi társai. Mintha először látta volna őket együtt, pedig hát konferenciákon, kirándulásokon maga is sokszor merült el társaságukban. Sütött rájuk az őszi nap. Minden rendben volt, mégis valami szokatlan fénytörésben rajzolódtak ki az alakok. Múzeumi ügyek intézésekor tisztelettel üldögélt-álldogált egy-egy neves kolléga íróasztala előtt, kíváncsian várta tanácsait vagy véleményét valamely művészettörténeti kérdéssel kapcsolatban. Itt Rác-kevéen, a kastély nagyvonalú barokk díszletében mintha kissé fordítva lett volna. Mintha a Duna

csendes vize, amely az út túloldalán ballagott Paks felé, most valami földrajzi csoda következtében fordítva, Budapest felé folyna. Csendesen, könnyedén estek a szavak, a mondatok, de ezúttal az idősebbek, egy-egy korszak jelentős szakértői felől sugárzott valami elismerésféle és kíváncsi figyelem a hatvan körüli „tanítványok” irányába, a szakma nagy öregjei felől az „utódokra”. Az ősz muzeológus sütkérezett a „vénasszonyok nyarának” napsütésében, és önfeledten merengett a barátságos esték alig hihető hangulatában. Nem jutott eszébe, hogy egy szakmai konferencia résztvevője. A konferencia címe – *Maradandóság és változás* – egymás mellé állította a művészettörténet-tudomány két generációját, és hangsúlyozta a köztük lévő folyamatosságot. Az ősz muzeológus magában morfondírozott, vajon az utánuk következők számára ők lesznek-e a maradandó (?) múlt. Vagy inkább a folyton változó jelen?

Néha fiataloktól hallotta, hogy ők volnának a szakma „nagy generációja”. Hogy micsoda? Persze tudta, hogy egyetemi éveit kivételes társak között töltötte. A szemináriumi szobában együtt tanultak a közvetlenül felettük és alattuk járókkal. Közös séták, kiállításlátogatások, filmnézések, zenehallgatás, kirándulások, beszélgetések kapcsolták össze napjaikat, de főleg a tudni vágyás mohósága, a szakma iránti kíváncsiság és a közös baráti élmények. Az őszülő muzeológus visszaemlékezett rá, kezdet-

től fogva mint lubickolt ebben az üdítő közegben. Nem voltak sokan, ráadásul adottságaik, tehetségük sokfélesége lényegében már korán kirajzolódott. A maga területén valamennyiükben nagyra nőtt igényesség lakott, szakmai kíváncsiságuk többnyire kaján (ön)íroniával párosult. Mindnyájan arra törekedtek, hogy korábban ismeretlen témákat, területeket, egyéniségeket, tárgyakat fedezzenek fel, az ismertekre pedig szokatlan irányokból dobjanak megvilágító fénycsóvát. Sokfélék lettek, a művészettörténész szakma sok területére jutott ebből az ifjú társaságból. Pályájuk elején tudni még nem, legfeljebb sejteni lehetett, hogy a „középkorosok” – Marosi Ernő, Tóth Melinda, Tóth Sándor – korszakuk nemzetközi tekintélyeivé válnak. Nem gyanították, hogy az öreg házfalakat kalapácsával harkályként kopogtató Dávid Ferenc évtizedek múlva a város-történet bonyolult kérdéseinek nagy szakértőjévé nő. Senki sem gondolta, hogy a csendes Végh Jánosból később a 14–15. századi szárnyasoltárok és az ikonográfia elmélyült virtuóza lesz, vagy hogy a „barokkos” Galavics Géza a 17–18. századi festészet és kertművészet még ismeretlen aspektusait tárja majd fel. Akadtak „elvetemültek” (vagy inkább „merészek”?), akiknek szakmai kíváncsiságát – akár az övékét – a 20. század művészete kellett fel: Szabó Júlia vagy Perneczky Géza később, ha Kassákról, az aktivizmusról, a naiv művészetről

vagy éppen a művészkönyvekről volt szó, szívesen segédkezett a fehérvári muzeológusok kiállításai munkájában. A fiatal muzeológus leginkább Askercz Éva muzeológusi „tárgyérzékére” irigykedett: ezzel a szóval nevezte azt a közeli, találékony, barátságos viszonyt, amelyben feltárult egy elsüllyedt formavilág élete és jelentése. Efféle tehetség munka közben olykor neki is elkelt volna.

A különböző egyéniségeket valami ártatlan irigység és humorral fűszerezett tisztelet fűzte össze. Az élet és a szakma később többnyire szétszórta őket, de összetartozásuk érzése, szakmai-baráti kapcsolataik a távolság ellenére alig változtak. Mitagadás, a sokat tapasztalt muzeológus a barátságra való képességet a tehetség egyfajta megnyilvánulásának tartotta. Ráckeven elégedetten tartotta arcát az októberi fénybe.

Egy ifjú művészettörténész kollégának megemlítette, hogy negyven évig dolgozott a múzeumban. „És mit tetszett ott csinálni?” Erre akkor nem tudott felelni. Szívesen rávágta volna: „Paplanon lépdelttem.” Vagy mint Róbert Gida a *Micimackóban*: „Tudtam, de elfelejtettem.” Néha turistának öltözve jöttek kollégák (elvégre *vidékre* jöttek!) megtekinteni a múzeum valamely kiállítását. E „fővárosi grófkisasszonyok” érdeklődtek, mit csinálnak *itt vidéken*. Minél tovább forgatta magában az eredeti kérdést, annál

tanulságosabbnak látta. A választ csak nagy sokára lelte meg. És ez egyáltalán nem volt könnyű, annyi mindent kellett számba vennie: helyszíneket, kollégákat, művészek kiszámíthatatlan kéréseit, problémákat, mindenféle szempontokat, körülményeket, akadályokat és jelentéktelenné látszó apróságokat, amelyek majd egyszer nagyon is fontossá válnak. Főként a – Petri György szavával – „csak-fogyó időt” érzekelte a kérdésben, az időt, amely fogyásával olyan viszonylagossá, mulandóvá teszi a dolgokat. Ködbe burkolja, a múltak hangtalan mélyére süllyeszti a történeteket. Eltemeti, és nem siratja el.

Igy van rendjén. Az egyetemi tanulmányok idején is saját kora, kortársai, a modern művészet érdekelte szenvedélyesen, nem a múlt. Az idő legfelső, friss rétege, nem a múlt mélységes mélybe vezető meredélye. Irigyelte persze a régi korokkal foglalkozó történészeket, a nagy klasszikus művészeti korszakokban búvárkodó ifjú kollégákat: ők igazi, komoly tudósoknak látszottak, de „szegény szerencsétlenek” – ezt magában fölényesen sajnálkozva állapította meg – „nem értettek” a modern művészethez. Akkoriban modern, horribile dictu: kortárs képzőművészettel foglalkozni kissé léha dolognak számított. De azért, amikor – még gyakornokként – a hatvanas évek legelején a Magyar Nemzeti Galéria raktárában először nézett farkasszemet Vaszary János *Aranykor* (1898) című – korábban alig mál-

tatott – festményével, nem érzett se léhaságot, se könnyűséget: a saját korukat reprezentáló művek súlya, intenzitása, meggyőző ereje vibrált a poros levegőben. Mintha egy elfeledett szárnyasoltárt, egy barokk festményt talált volna abban az eldugott sarokban. Vagy csak a régi festékek meg a faragott-festett képkeret illata volt az? Valami más inkább: régmúlt idők, egy eltűntnek tudott művészettörténeti korszak levegője lengte be a helyiséget. Szembesült az idővel; mint úszók a vízre, ráhagyatkozott, és érezte a hullámokat, ahogyan fel-le, fel-le emelkednek és süllyednek a művészeti korok, események, történések, alakok, elhalványulnak, elveszítik jelentésüket és jelentőségüket, hogy aztán újra a felszínre jutva visszanyerjék mindazt, ami már süllyedni és veszni látszott. Tanulságos szembenézés volt ez a korok emelkedésével és elmerülésével. Hogy, bár el lehet tűnni, a hullámozás nem reménytelen: egyszer lent, másszor fent, ahogy a mondás tartja. Hogy mit tetszettem csinálni? Amit tettünk, az új nemzedék számára semmit sem jelentett. Elsüllyedt, de talán csak azért, hogy egyszer ismét felbukkanjon, és az újabb ifjak rácsodálkozzanak: „Jé! Nocsak!” Ebben az értelemben a kérdés nagyon is messzire vezetett: az idők változékonyságát kötötte az ősz muzeológus hiú orrára. Fiatalon persze még nem gondoltak erre. „A jelenidő vitrinében” – ahogyan a Pilinszky-vers mondja – töltötték napjaikat.

Mindenesetre az ifjú kolléga kérdése nyomán be kellett látnia, ami messze tőlünk, az idő rétegeinek mélyén hever, majd csak véletleneknek vagy elszánt munkának köszönhetően kerül egyszer napvilágra, s akkor felfénylik, és ragyogni kezd. Miközben más dolgok alámerülnek, elnyújtóznak, meglapulnak az ismeretlenben, elfödi, betakarja őket az élet, míg rájuk nem talál valami ásó, varázss vessző vagy egy új korszak kíváncsisága. Az ősz múzeológus éppen eléget járt régészeti ásatásokon ahhoz, hogy megértse ezt a helycserét, hogy el tudja képzelni a „szárnyas idő” (Berzsenyi) repülését. Sokszor látta az elsúlylyedt kultúrák törmelékét az ásatási gödrökben, de most érezte először, hogy aktív életével ő maga meg a múzeum egésze is az idő hullámvasútján ül. Végül is: nem reménytelen.

Lelkes kezdőként sűrűn bogarászott a művészettörténeti szakirodalomban, és remélte, hogy Székesfehérvár neve vagy székesfehérvári művészek, művészeti események gyakran bukkannak fel majd a szövegben. Székesfehérvár, fehérvári – erre állt a szeme. De hamar csalódnia kellett. A Székesfehérvár szó alig szerepelt a tanulmányokban, kivételes példának számított a *Magyar Művészet*nek a városhoz kapcsolódó 1930-as száma. Korábban legtöbbször Vay Miklós 1866-os Vörösmarty-szobrát említették. Múzeológusunk szerette Vörösmartyt, és szerette a szép, romantikus bronzemléket, szíve-

sen mutatta meg vendégeinek. És kedvelte a belvárosi terecskéken felállított többi szobrot is. Le-leült egy padra a közelükben, bámészkodott. Néha nem is maga a szobor, hanem annak a térhez alkalmazkodó mérete, térbe állításának gondosan mérlegelt helye tette barátságossá és kimondatlanul is személyessé az élményt. A jól eltalált lépték, amely az egész belvárost formálta, némiképp az északolasz kisvárosokat alakító arányokhoz hasonlított.

A 18. században a belváros templomait nagy barokk mesterek – Sambach, Maulbertsch, Cimbál – festették ki, a klasszicista megyeháza ünnepélyes homlokzata vagy egy romantikus ház sor kiegyensúlyozott ritmusa jelentős építészek – Pollack, Ybl – keze nyomát jelezte. A rendszerváltás után kiszabadították az előző évtizedek meszelései alól Aba-Novák Vilmos bravúrosan festett seccóit a középkori bazilika maradványai fölé emelt modern épületben. Sokan megcsodálták őket. De – ahogy mondani szokták – a város nem volt rajta a modern magyar művészet térképén. Amit látni lehetett, az csupán egy eltűnt kisvárosból megmaradt becses töredék volt, nem az eleven, éltető és folyamatos igény megtestesülése. Ismerősei lakásában, a falakon látható képek előtt újra és újra szembesülnie kellett az önálló, szervesen épülő helyi kultúra hiányával. A vándorpiktorok alkalmanként megfestették némely arisztokrata vagy jómódú városi polgár

arcképét, aztán továbbálltak. A rajztanárok csak ritkán emelkedtek az iskolai rajztanítás színvontala fölé, a város képzőművészeti életét, az általános ízlést azonban ők határozták meg. Amit a falakon láthatott, az ennek az ízlésnek dokumentuma, vagy a családokon belül öröklődött festmények, portrék, csendéletek, tájak, jelenetek véletlenek sodorta, jelentéktelen együttese volt. A lakásberendezés, a bútorzat kötelező darabja. A bennfentes belvárosi történetekben egyetlen alkalommal szerepelt egy sikeres ügyvéd jelentős magángyűjteménye, de annak nyomát is eltörölte a háborús vihar, mint ahogyan azt a polgárságot is, amely után (jól)létének már csak kopott árnyéka imbolygott a homályló, fel-felcsillanó emlékezetben. A század harmincas éveiben felbukkant a városban olykor néhány irodalmár, irodalmat pártoló társaság és folyóirat, kiváló zenészek, de teljesítményük magányos, egyéni teljesítmény maradt. Műveik nem épültek egymásra, nem folytatták egymást, nem álltak össze jellegzetes, erős, független és megbízható kultúrréteggé, nem vette körül őket az a rajongó és barátságos emberi közeg, amely tartós életet kölcsönzött volna nekik. A háborús évek aztán végleg elsodorták a polgári kultúra nyomát és igényét is.

A kiállítások, amelyeket még a fiatalon ideszereződött muzeológusok ideje előtt rendeztek a városban, a helybeli polgárok számára sokáig elsősor-

ban társadalmi-társasági eseményt jelentettek, nem szellemi-vizuális élményeket. Kezdetben sokan furcsállkodva figyelték az új múzeumi „csodabogarak” tevékenységét és a vasárnapi kiállítási megnyitók reggelén a vasút felől a belváros irányába kocogó csoportokat. Az ablakon kinézők álmosan állapították meg: biztosan a múzeumba mennek. Az évtizedek alatt aztán hozzászoktak a múzeum kiállításaihoz, és már nemcsak a fővárosból odalátogatók, hanem a fehérváriak is kezdték élvezni, hogy szemük előtt vonul el a 20. század magyar festészete, szobrászata és iparművészete, vagy benézhetnek a szemnek szokatlan, a lelket nyugtalanító, a tradicionális gondolkodást felzaklató kortárs művészet világába. Különös atmoszféra vette körül ezeket a kiállításokat. A mából visszatekintve az ősz muzeológus ugyancsak elcsodálkozott, hogy a szerény, sőt – mai szemmel nézve – szegényes külső körülmények ellenére a rendezők szakmai lelkesedése, szokatlan szempontjai mennyire fel tudták zaklatni a helyi közönség kíváncsiságát. A megnyitókön többnyire összepréselődve, hangtalanul, rezzenéstelenül álltak az emberek. Állt a levegő is. A kiállításokhoz kapcsolódó irodalmi estek meghittségében könnyű volt a szemet körjáratni a kiállított festményeken, a bronzszobrok formáin, követve az ecsetjárás kanyargós útját vagy a plasztika térbe nyújtózó mozdulatait. A múzeumi

koncerteken a csellóhang (kord)bársonya csaknem úgy lebbent a hallgatóság feje fölé, mint az otthoni szobákban.

Ő és munkatársa (Kovács Péter, egyúttal férje és később főnöke is) lehetőleg hallgattak vagy félrenéztek, ha valaki megemlítette a lelkes igyekezetet és gyorsaságot, amellyel körüljárták a feladatokat, kitapintották a célba vezető utakat. Mit lehetett volna erre mondani? Hogy összehangolták fantáziájukat a lehetőségekkel? Sokat jelentett az intézmény jóindulatú és segítőkész légköre, a tapintatos „nevelés”, amellyel elképzeléseiket sikerült „földközelen” tartani. De terveiket elsősorban mégis a ma már elképzelhetetlen űr, a 20. század képtelen hiánya – egyfajta „vitaminhiány” – motiválta.

Egyetemi tanulmányaik anyaga a 19. század derekával hirtelen véget ért. Ki hinné, hogy az időnek, a történelemnek, a művészettörténet folyamatosságának ez a váratlan megszakadása pályakezdésük idején éppenséggel jótékonynak bizonyult? Nem tudhatjuk, az ifjú fehérvári muzeológusok honnan vették a bátorságot, hogy a maguk módján megkíséreljék eltüntetni a hiányokat, és szemrebbenés vagy oldalpillantások nélkül vizsgálni a modern magyar művészetet. Az biztos, hogy a személyes kíváncsiság meg a szakmai érdeklődés szerencsésen találtak egymásra, és kivételesen szerencsésnek

mondhatjuk az adott körülmények – idő, hely, lehetőségek stb. – együttállását is.

A hatvanas évek elején az 1956-os forradalmat követő lassú oldódást lehetett érezni a levegőben. A múzeumi-művészettörténeti igények mögött többnyire felsejlettek személyes okok, emlékek is. Így látogatásaik az idős Ferenczy Béninél. A szobrász egyéniségében, kíváncsi kék szemében, antik bútorokban és érett műveinek bensőséges monumentalitásában elevenen csillantak fel a nagybányai élet és művészet vonzó reflexei. Mint távoli csillag, régóta izgatta képzeletüket Farkas István festészete vagy Kassák legendák mögött rejlő képzőművészeti tevékenysége; felderengtek a halvány szálak, amelyekkel a nagybányaiak törekvései a 19. századhoz kapcsolódtak. Innen pedig – úgy sejtették – további utak (visszautak? tévutak?) nyíltak meg a modern magyar művészet előtt. Mindezt csak könyvekből, hallomásból ismerték. Azt gondolták, hogy itt az idő, amikor kezdek valamit a hiánnyal, amikor végre látható művekkel tölthetik ki azt.

Ebből a szakmai kíváncsiságból és fiatalságuk akadályt nem ismerő vakmerőségéből születtek a nagy klasszikus modern magyar mesterek egyéni kiállításai, meg a 20. századi hazai művészet korszakait bemutató sorozat.

Az ő kettejük érdeklődésének középpontjában kezdettől a 20. század művészetének addig alig is-

mert múltja mellett a kortárs művészet állt. A fehérvári múzeum ebben (is) szerencsés választásnak bizonyult. Legnagyobb előnye az intézmény helyben is méltányolt tekintélye, a ház szelleme, meg a fővároshoz való közelség volt, és persze óvón fonódott a zöldfülű pályakezdők köré az egykori egyetemi társak rokonszenve, figyelme is. Az évtizedek során közülük meg az idősebb művészettörténészek közül sokan megfordultak a múzeumban látogatóként, kiállítások rendezőjeként vagy kutatóként. Nekik is köszönhető, hogy a fehérvári művészettörténészeknek – a változó történeti-kultúrpolitikai körülmények között – végül is sikerült végigvinniük terveiket. Kiállításaiuk sora négy évtizeden át mutatta be a 20. század hazai művészetét a századfordulótól a kilencvenes évek közepéig. „... akkor ugorjunk mast le Fehérvárra, vólna ott érdekes kiállítás” – mondja valaki Esterházynál, s legott le is ugranak. Az őszülő muzeológus megtisztelten mosolygott. Bár a kiállítások (valljuk be) elsősorban saját maguknak szóltak. A közönségnek persze örültek, de a nézőt csak amolyan „ráadásnak” tekintették. Előfordult, hogy késő este, a már bezárt múzeumban egyetemi barátaiikkal, kollégáikkal együtt bámulták a kiállított műveket. Hunyorogtak a lámpafényben, közel hajoltak a képekhez, okoskodtak, tanultak. A háziak a főúri képtárak gazdááihoz hasonló büszkeséggel magyaráztak a többieknek, mi,

miért, hogyan. Néha nevetés csattant a visszhangos falak között.

„Kezének természetes meghosszabbítása a pezgőspohár” – olvasta a muzeológus Esterházy Péternél. A művészettörténet folyamatosságának híveként (mi tagadás) ők is a klasszikus modern törekvések „természetes meghosszabbításának” tekintették a kortárs képzőművészet jelenségeit.

Ha eljuthattak valamelyik fiatal vagy az ötvenes években a nyilvánosságból kizárt klasszikus mester műtermébe „képet nézni”, az kivételes ünnepi eseménynek számított. Az ifjú muzeológusok megilletődötten álltak Korniss Dezső kis szobájának ajtajában. A falak üresek voltak, a képek befelé fordítva támaszkodtak egymásnak, a helyiség közepén festőállványon egy éppen munkában lévő kompozíció. Semmi a híres életműből. A félkész festményből azonban a friss festékillattal együtt a formálás izgalma áradt, meg lehetett érezni a teremts kalandját. Kondor Bélánál illedelmesen mosolyogtak a fiatal festő szabadszájú beszéde hallatán, amely érdes-karcos felhangként kísért a falon függő, középkori üvegablakokra emlékeztető jeleneteket, szentábrázolásokat. Sok évtized múltán meglepődve olvasták Tolnai Ottó versében, hogy a költő Kondor egyik utolsó nagy képét egy fehérvári kiállításon látta. A gyanútlan ifjú muzeológusok első látogatásukkor rémülten hallgatták Schaár Erzsé-

bet és Vilt Tibor szenvedélyes veszekedését valamelyikük új szobra körül. Csak később értették meg, hogy vitájukban két szobrász csapott össze, szakmai kérdések heve szállt föl a magasba a vendégek orra előtt.

A mesterek személyes jelenléte, a velük folytatott elfogódott beszélgetés bizonyára sokat emelt a műterem-látogatások fényén. Az is biztos azonban, hogy a kortárs mesterek gondolkodása, kifejezőmódja, formavilága telve volt új, érdekes és izgalmas felfedezéssel. A muzeológus lányka lelkesen tátotta a száját. Annál inkább, mert úgy érezte, amit lát, nem áll messze tőle. Sőt. Családjában ugyan az irodalom számított a műveltség közepének, ő viszont a képzőművészettől most naponta kapja meg mindazt, amit a szavak által felidézett, szavakkal ki nem fejezhető látvány nyújthat. Az irodalom párhuzamának, folytatásának gondolta, és olyasminek, ami mélyen érinti, ami a bőrére ég, aminek megértése életbe vágó. Ez volt mindvégig a fehérvári kortárs kiállítások légszemélyesebb indítéka. A néhez és nyomasztó esztendőkre célozva a múzeum rokonai, barátai és üzletfelei bátorságot vagy heroikus vállalkozást emlegettek, a fehérvári művésztörténészek azonban csak mosolyogtak: egyszerű a magyarázat. „Ha valahol résnyire nyílt az ajtó, oda betettük a lábunkat, hogy ne lehessen többé becsukni.”

A muzeológus csak a nyolcvanas évek elején ébredt tudatára igazán annak a szenvedélyes érdeklődésnek, amely a jelen művészetéhez fűzte. Izgatottan szimatolt körbe a budapesti Ernst Múzeumban 1984 augusztusában a *Frissen festve* című kiállítás képei között. Első pillantásra azt állapította meg: hirtelen, mint a kamaszok, megnőttek a képek. Ezzel együtt megváltozott a viszony a kép és nézője között: a kép nem a szemlélet határozott körvonalú tárgya volt, hanem a szemlélt körülvevő, szabadon hullámló közeg egy tetszőlegesen kiválasztott darabja. Mint ha valami végtelenül futó „mintából” vágtak volna ki és kereteztek volna be egy motívumot. De hát nem „minta” volt az, hanem az idő, a história, az európai kultúra folyamatossága, a művésztörténet rétegeinek mélybe nyúló, sokféle és gazdag anyaga. Úgy ácsorgott a kiállítóteremben, mint aki a nagy óceán partjáról tekint a messzeségbe, mélyeket lélegezve, a távlatok sós levegőjéből szippantgatva derűsen, várakozva. A nyolcvanas évek legelején érték el az egyetemes művészet transzavantgárd hullámai a magyar festészetet, jólesett látni, hogy az avantgárd szigorúsága után hogyan tér vissza a festésbe az ösztönös és oldott festőgesztusok ereje, s vele a régi nagy művészeti korszakok – elsősorban a reneszánsz és a manierizmus – megannyi kompozíciójának eleven árnya, témáinak, történeteinek és típusainak hagyománya, a művészi nyelv fordulatossága

és ábrázolóképesége. Az újfestészet megjelenése kisebb földrengést okozott a magyar festészetben, az avantgárd középnevezdek jelentős újítói is visszatértek az európai művészet évszázados nagy tradícióihoz, a célratoró és szikár fogalmazástól a véletleneket felhasználó komponálás felé, az oldottabb festői nyelv irányába tapogatóztak. Az előző korok művészettörténeti anyagának, az időnek és a térnek olyan széles távlatát tekintették át, mintha egy képzeletbeli kilátóhoz érkeztek volna, ahonnan a viszonylatok, az összefüggések szabadabb szemmel, tisztábban láthatók. A muzeológus tudhatta persze tanulmányaiból és olvasmányaiból egyaránt, hogy a művészettörténetben a hasonló földmozgások nem szokatlanok: a küszöbön toporgó változások így jelzik jelenlétüket. A 17. század elejének manieristáiban vagy jó két évszázad múltán az impresszionistákat közvetlenül megelőző festőkben működhetett hasonló, a megszokott világot megrengető erő és elszántság új ideák követésére.

Vidéki intézményéből is jól látta, milyen gyorsan ragadták magukkal az egyetemes áramlatok a hazai művészeket és műveiket, s tudta persze, hogy ez nemcsak saját érdemük, hanem egy fiatal, új típusú művészettörténésznek, Hegyi Lórándnak is köszönhető. Az ő személyében találkozott először az új művészettörténész-típussal, amelynek elképzelései, koncepciója erőteljesen befolyásolta nem

csak a művészeket, de magukat a készülő konkrét műveket is. Hegyi teoretikus és gyakorlati munkája, érvelő tehetsége kivételes szerencséje volt az újfestészet magyar képviselőinek. A muzeológus nagylelkűen, egyúttal büntudatosan állapította meg, hogy a maga részéről ezeket a képességeket ugyancsak hiányolni kénytelen. Akkor hát: suszter, kaptafa? „Ki-ki maga mesterségét folytassa, folytassa”? Számára az egyetemes áramlatoknál egyébként is sokkalta fontosabbak voltak azok a munkák, amelyek a jellegzetes közép-európai világot foglalmazták meg. Különös rokonszenvvel mosolygott magában, amikor felfedezte az újfestészet humorát is, a nyers ironiát, ahogyan Picasso 1904-es, híres *Vasaló nő* képe alapján Kelemen Károly például megfestette a maga változatát. Bumfordi medvéje a törékeny picassói figura pózában vasalta a mértani testekre emlékeztető formákba gyűrött anyagot. Vasalja a kubizmust? Kisimítja a ráncos múltat?

1985 tavaszán a fehérvári muzeológusok szívélyesen kísérgettek glasgow-i kollégájukat a műtermekbe, hogy anyagot válogassanak egy őszi magyar kortárs kiállításra. Azt már csak a glasgow-i helyszínen lehetett észrevenni, hogy a kiválasztott művek milyen érdekes és egyúttal gyomorszorító pillanat bizonyítékai. A vörös téglás épületekben, a fehér ablakkeretek mögött ott feszültek Keserű Ilona, Szirtes János vagy Mazzag István nagy vásznai, ott támasz-

kodtak a falnak Pinczehelyi fatörzsei, ott süvöltöttek farkasként El Kazovszkij kutyái, ott motoszkáltak Erdély Miklós súlyos, sötét motívumai, ott szivárgott a gyanús nedvesség Bukta Imre falusi installációjából, ott motozott a népmesék szabad szellőcskéje Samu Géza vesszői-fái között. Glasgow-ban együtt volt a nyolcvanas évek magyar művészetének két legfontosabb áramlata. És persze, akinek volt erre szeme, az megsejthette kétféle művészettörténeti attitűd – az egymást követő generációk, az idők – különbségét is: a *Frissen festve* kiállításon már érzékelhető volt, hogy a művek magukon viselik a kurátor egyéniségének, felfogásának hatását a művekre. Az őszülő muzeológus és kollégái még egy adott művészeti helyzet rögzítésére vállalkoztak, a fiatalok többre vágytak, a kurátorok valamilyen rajta akarták hagyni gondolkodásuk nyomát a művek világán. A kétféle művészettörténeti felfogás különbsége ekkoriban vált világossá. Azt is szimbolikusan gondolta, hogy a *Frissen festve* kiállítást Nádas Péter, az „*Idézőjelben*”-t Esterházy Péter nyitotta meg. Mindenki a maga helyén – gondolta a muzeológus egyetértőleg.

Elégedetten látta, hogy néhány művész – El Kazovszkij, Pinczehelyi Sándor – az újfestészet egyetemes törekvéseit meg az itthoni élet és művészet közegéből kinövő, jellegzetes látásmódot egyszerre tudta képviselni. Akkoriban olvasta éppen Balassa

Péter könyvét, az 1988-as *Diptichont* – ebben igazolva látta, amit mindig is gondolt: számára Nádas Péter művészete elválaszthatatlan volt Esterházy Péterétől, mivel ugyanarról a világról beszéltek, csak éppen két ellentétes oldalról nézték-látták, és ez a kettő együtt adta ki az egészet. Afféle műkedvelő zenebarátként csak magában gondolt a Kurtág György–Ligeti György párhuzamra. Vagy esetleg Jeney Zoltán és Sáry László zenéje? Azt gondolta, a dolgok nehéz/komor színé és játékosnak látszó, de komoly visszája együtt, egyszerre érvényes. És mindkettő mélyre megy. Úgy látta, az Esterházy-szöveg gyorsan peregrinál, iszkol, kapkodja a lábát, a Nádas-mondatok lassan, súlyos léptekkel járják be a valóságot, nyomukban fekete lé szivárog, nehéz árnyak közelednek. Arról is meg volt győződve, hogy annak a pillanatnak nagylélegzetű magyar transzavantgárdja meg az éles nyelvű, ironikus vihogás a helyzet abszurd vonásain a hazai és közép-európai jelen messze nyúló képét rajzolhatná fel. És boldogan vette észre, hogy Hegyi Lóránd az „*Idézőjelben*” kiállítás művei között meglepetten hunyorog: mert felvillan szeme előtt, amint az újfestészet internacionális világa meg a jellegzetesen közép-európai valóság egymásba gabalyodik és együtt nyújt hiteles látványt. Évek múltán, amikor a 20. század magyar művészetét bemutató sorozatukban az 1981–1989 közötti időszak alkotásai

kerültek sorra (*Mi, „kelet-franciák”, 1993*), egymás mellett függtek a falakon, a térben egymáshoz közel álltak a szobrok, a tárgymontázsok, békés összetartozásban. A muzeológusok elégedetten bólogattak.

A glasgow-i kiállítás mindenestre afféle „főpróbának” bizonyult, mielőtt a muzeológus az „*Idézőjelben*” vérfagyasztóan ismerős közegébe vetette volna magát. A friss nemzetközi áramlatoknál jobban izgatta a körülötte zsizsegő és sokértelmű helyzet, amely – Esterházy szavával – „reménytelen, de nem komoly”.

De hát nagyon is komoly volt és életbe vágó, ami körülöttük történt, ami az idők viharos forgószeleként sodorta az életet, s vitte őket magával. Mintha vérfagyasztó kacaj hallatszott volna mindenfelől, a létezés kisszerűsége, a történelem rozsdás árnyai járták át ezen a közép-európai vidéken egy új nemzedék érzékeny, groteszk és bölcs műveit.

Amikor pár év múlva (1990-ben) Berlin keleti és nyugati felében egyaránt bemutatták az „*Idézőjelben*” kiállítást, a derű még kitartott. A Falnak már csak darabjai álltak, a feliratokkal telefestett egykori betonépítmény megviselt csonkjainak tövén dudva nőtt vadul. Ahol megmaradt a fű, a kettős fal közti „senkiföldjén” jókedvű nyulak bukfenceztek. Az egykori Kelet-Berlin különösen ideális helyszínnek bizonyult, ott aztán nagyon is értették ezt az összegányolt valóságot, az értéknek és a hulladék-

nak ezt a zavaros szomorúságát és röhejes bánatát. A „magyar buhera”, ahogyan Bachman Gábor nevezte, nem állott messze tőlük. Nem volt szükség a fantáziájukra, ők is effélében éltek évtizedeken át. Az éber muzeológus örömmel látta, hogy a berlini közegben milyen otthonosan sziporkáznak a képek, milyen ismerős kacskaringók mentén haladnak a festőmozdulatok, hogy itt a nézők mennyire „veszik a lapot”, ha rájuk hunyorít egy ábra, hogy gyorsan „leesik nekik a tantusz”, ha rá kell ébredniük a látottak jelentésére.

1986 tavaszán kollégáival műtermeket látogatott. Belépett egy újpesti bérházba, és elmosolyodott a falfirkán: „színvak festőművészek”; éppen hozzájuk igyekezett. Türkiz színű rézgálicport, csillogó flittert használó kompozíciók, vakítóan harsány olajfestmények között válogatott. Másutt tyúklétrán mászott le a szobából a föld alatti műterembe, onnan hozta fel a fekete kartonra festett patkányokat és a kátránypapírból kivágott, koporsó alakú „képeket”. Vagy derűs polgári enteriőrben, csipketerítő asztalon bámulta a hevenyészett, ágas-bogas kerámiaalkotmányt. A helyszín mindegy is volt: a műveken a jelen élet fanyar és édes oldala, a háttérből minduntalan felbukkanó fenyegető árnyak, a valóság és a képzelet egyszerre komor és nevetséges egymásba gabalyodása régről ismerős atmoszférával vette körül. Kamaszkorában fedezte fel a dolgoknak, jelen-

ségeknél ezt a színükről és visszajükről egyszerre való látását, de csak magában, csendben, titkon élvezte a furcsa kettősséget. Most meglepetten vette tudomásul, a fiatal képzőművészek hasonlóképpen látnak. Irigykedett is: nekik bezzeg van erejük, bátorságuk kimondani, ami a szemük elé tárul, s azt is, amit gondolnak róla. Büszkéek arra, hogy kilóg a lóláb, kilátszik a férc. Legtöbbjük 1950 körül született, nagyjából egy generációhoz tartoztak. A történelem hétköznapi eseményei így vagy úgy mindnyájukat körbefogták. A háború, 1956, majd az utána következő évtizedek nehézkesen enyhülő levegője felszívódott műveikbe. Végül is a szabadság enyhe szele fújdogált már 1983 augusztusában a Csók István Képtárban Pinczehelyi Sándor nagyszabású installációjának fái között (*A nagy PFZ-táj*), az borzolta meg könnyedén a padlóra szórt szénát, az bujkált a szérún felejtett sarlók között, az himbálta a „kirándulók” faágra akasztott elemózsiás csomagját. A fákon, mint a „jellegzetes magyar turistajelzés”, piros-fehér-zöld sávok, a „mezei munkásokra” váró halászlékonzerv és kolbász nemzeti színű felirata, a kis „tavacska” fenekéről visszatükröződő „magyar színek”: a művésznak „volt képe” a fennkölt szimbólumokat összekeverni a közönséges életben elhasználandó valósággal. Először történt meg ez, és aztán messzire vezetett. Bár hasonló gondolkodás korai nyomát lehetett felfedezni Pernecky Gézának

a hetvenes évek elején Kölnben készült fotómunkáin is, ahol a ravaszul elhelyezett tükrök megsokszorozták a modell lábát vagy fejét; másutt a művész a cipőjére ragasztott IGEN-NEM feliratokkal lépett célirányosan. A mozgást követve a nézőnek be kell látnia, az ellentétek nem véglegesek, egy ponton helyet cserélhetnek, átfordulhatnak egymásba.

Az elégedett muzeológus élvezettel olvasta Esterházynál: „...mert számomra ez (az **igen** és a **nem**): nem alternatíva”; ez azt jelentette, hogy az ifjú nemzedék nem dől be a közkeletű igazságoknak. És jól szórakozott a Xantus János rendezte film (*Hülyeség nem akadály*) szabóján, amint ollójával belevág az anyagba, s aztán spirálisan haladva, egyre rövidíti a modell szoknyáját. A világ abszurditását felmutató, a képtelenségeken mulató magatartás nagyon is kedvére volt. Derűsen nézte az „ősöket”, akiknek az élet tengelye körül hirtelen forduló gondolatmenete, tótágast álló fantáziája, röhögve bukfencező virtuóz és meredek képzelete már régóta imponált neki. Karinthy, Örkény, a mobilszobrász Haraszty munkáin sírva röhögött.

Most a viszonylatok bonyolult és az évek során sokszor változó, komor rendjét át- meg átrajzolta, átszínezte a látvány, a forma, a szokatlan képmotívumok, a vakmerően használt valóságdarabkák, a beszédfordulatok merész, nevetésre ingerlő vagy szemtelenül csúfolódó, játékos használata. A fiata-

lok az ironia derűs üvegcserepén át nézték a valóságot, mely szemükben színes, szórakoztató, de egyúttal nevetséges és kisszerű bábszínházi előadásnak tűnt, noha a háttérben azért lehetett érezni holmi baljós mocorgást. Egy nemzedék, amelyet már nem kötöttek gúzsba a história heroikus küzdelmei, megszabadulva a nyomasztó súlyoktól, képes volt a mélyből és a magasból egyszerre szemlélni a dolgokat. Volt rálátása a szemlélet tárgyára: távolabbról és felülről nézve, hunyorogva, viccesen kacintva, könnyű pillantással világosabban értelmezhetők a részletek.

Úgy látta, az új zászlók árnyékában egy új világ indul növekedésnek, és nem csupán a festményekben, szobrokban és a szobornak nevezett tárgymontázsokban, hanem a nyolcvanas évek első felének irodalmában vagy filmjében is. „...heába, ez már a nyolcvanas évek” – írta Kukorelly akkortájt. Mert persze, ezeknek az időknek hűségese kifejezését látni lehetett a fiatal művészek kifejezőmódjában.

Annyi bizonyos, hogy a lassan őszülő muzeológus a Csók Képtár 1986-os „*Idézőjelben*” kiállításán különös jókedvvel dolgozott, az éles nyelvű, szókimondó helyzetjelentések közepette otthonosan mozgott, ínyére volt a nyelvet öltögető szemtelenség és csúfondáros művészi nyelvhasználat, amely a műtárgyakból áradt. A hazai kortárs művészet vidám és szellemes, sokszínű petárdák tűzijátéká-

nak tűnt – a levegőbe szimatoló orroknak nem volt nehéz megérezniük a pezsgést, amely nyugtalanul és nyugtalanítóan járta át a levegőt. Ahogyan később szégyenkező félmosollyal bevallotta magának, őt is elragadta ennek az atmoszférának a frissessége, és boldogan sertepertélt a művek üdítő hangzavarában. *Új zászlók, új szelek*: Vető János és Méhes Lóránt öreg porszívójának légáramlata színes rongyokat lebegtetett a néző szeme előtt, szemtelenül az arcába fújta. Akkor valóban úgy érezte, ebben az új szélben mintha megmozdult volna a környező világ: kezdtek szétcsúszni a megszokott rétegek, a táj megváltozott, alkatrészei vidáman nyikorogtak, a láthatár felé távolodtak a történelem rozsdás monstrumai, ha néha fenyegetően vissza-visszanéztek is még. „...az orosz–magyar monarchiának kezd vége lenni” – írta szamizdat kötetében Petri György. Kezdett darabjaira hullani a világ? Az ismerős látványok viccesen megperdültek, hirtelen a másik oldalukat mutatták, ismeretlen hangok szólaltak meg, és – mint a Pilinszky-versben – a „nyitva hagyott (felejtett?)” ajtókon keresztül egy részben elhasznált, részben ismeretlen világba lehetett bepillantani. Néha szó szerint bukfencet vetettek az ábrák, új életre kelt, nyelvet öltött, tótágast állt a valóság. A belvárosi házban esténként zenei aláfestésként az A. E. Bizottság vagy az Európa Kiadó lemezeit hallgatták. A kis udvart megint csordulásig meg-

töltötték a furcsa hangok, az utca azonban most is csendes maradt.

A szemlélet, amelyet ő maga mostanáig gyáva volt gyakorolni, most eléje terítette a világ képtelenségét és kétfenekű igazságait. Addig is tudta, hogy a valóság felszíne mögött (vagy túloldalán) egy másik valóság létezik, a kettő nem pontosan fedi egymást, de végső soron csak együtt érvényesek. Weöresnél olvasta: „EGYSZERRE KÉT ESTE VAN / MINDKETŐ CSAK FESTVE VAN”. Most nyíltan és vidáman a szemébe mondták, bizony, így van, hogy is lehetne másképp! El kellett ismernie, szórakoztató volt így venni szemügyre a dolgokat: a harcosokat az ellenség felől, a lovakat a mögöttük potyogó lócitrom irányából.

Kettős látásnak nevezte a fiataloknak ezt a könnyed és célratoró látás- és ábrázolásmódját. Méltányolta a sötét mélységekbe bevilágító ironia fényét, az éles vonalú rajzok gunyoros pontosságát és az intelligens gondolkodás rugalmasságát, lendületét. Meglepődve tapogatta szemével (néha tenyerével is) a szokatlan, műalkotáshoz „méltatlan” anyagok durva felületét: homok, kátránypapír, szögesdrót, csillámszemek, rézgálic, kallódó, nevenincs vacakok: a mindennapi lét szükséges-fölösleges, ismerős kacatjai most új szerepben tündököltek. Egyfelől némi csintalan irigységgel kacsintottak a klasszikus

megjelenésű festmények felé, másfelől szívélyesen hangsúlyozták közönségességüket. És mint lomtanitáskor: az új látványok alján a pincékből felhordott, reménytelen, kopott, formáját veszített halom, a patkányok rágta, idejét múltó világ hevert.

Az őszülő muzeológus egy régebbi illem neveltjeként kissé szégyenkezve pislogott Wahorn András képei előtt, de műveinek ironiája, pofátlan bája mégis a szívébe lopta magát. Annál is inkább, mert a közönséges látvány a dolgok vigyorgó, szórakoztatóan intelligens ábrázolásával párosult, és a kisszerű képzelet közhelyes világát, a bugyuta kifejtőkönyvek színeit ravaszul megtekert, bravúros körvonalak futása fogta keretbe. Wahorn – az „idézőjeles” generáció többi tagjához hasonlóan – olyasmit hozott a magyar művészetbe, ami ott korábban ismeretlen volt. Legalábbis ritka. A bátortalan muzeológusnak egyedül Román József jutott az eszébe: a rettenetes bogarak, amint feketén nyüzsögve kezdik belepni a világot.

Az őszülő muzeológus elégedetten fedezte fel, hogy ennek a generációnak nem csupán látása, hanem nyelve, beszéde is közös, pontosabban, hogy egy új nyelvet találtak a kettős látás kifejezésére – és ezt a nyelvet műfajoktól függetlenül használják. A gördülékeny szófűzés, a hajlékony körvonal, a könnyű festék és a fuvallatszerű ecsetjárás helyébe a bajusz

alatti mormogás, az elharapott szavak és a töredékes magánbeszéd, a göcsörtös körvonal, a tócsaszerű festékfoltok léptek; nyikorgó és köznapiasan primitív kifejezések, amelyek annyira illettek például némelyik jelenet groteszk bájához Xantus János, Gothár Péter vagy Bódy Gábor filmjében. Esterházy szövegeinek furfangos időjátéka, Kukorelly verseinek az életből vett mondatai, Parti Nagy nyelvi leleményei ugyanebbe a felvillanó, majd elfeketedő mélységbe mutattak.

Később elégedetten tapasztalta, hogy ez az újfajta nyelv valamennyi műfaj megszokott beszédmódját fellazította, és korábban nem ismert lehetőségek előtt nyitott utat: a következő évtizedben jócskán felforgatta a különböző műfajok addigi játékszabályait, mélybe futó hatása egészen a legújabb időkig megváltoztatta, kitágította az ábrázolás, a kifejezés lehetőségeit. Az álmatag muzeológus nem látta akkor még (talán mert nem látszott?), hogy egy újfajta művészet első kezdeményei bújnak elő a régi köpeny alól. Vagy látta, és derűs várakozással telve hallgatta a fű növéstét? Szerencsére nem jutott eszébe Babits kérdése: „miért nő a fű, hogyha majd leszárad? / miért szárad le, hogyha újra nő?”

Az ősz muzeológus később is sokszor emlékezett az installációra, amelyet az „*Időjelben*” kiállítás egyik sarkában Erdély Miklós két tanítványa készí-

tett a mester emlékére. A falon függő vidám festmények elé Vető János és Méhes Lóránt terepasztalt, afféle „játszótéri homokozót” állított. Mintha gyerekek matattak volna a kék rézgálicporban, dombocskák, „folyómedrek”; tapogatózó kéznyomok ártatlan játéka tette elevenné a kis „tájat”. A néző tekintetét azonban megakasztotta valami: a „homokozót” szögesdrót vette körül, védte a kíváncsi nézőktől. A dolgoknak ez a váratlan párosítása tanítványi hűséggel követte Erdély nyugtalan, kaján és gonoszkodó gondolkodását. Ha a kíváncsi muzeológus tekintete nem állt meg a Csók Képtár falainál, észre kellett vennie, az installáció mennyire kifejezi az általános helyzet fel-felszivárványló és el-elsötétedő képét.

Évek múlva Krasznahorkai László könyvét, *Az ellenállás melankóliáját* (1989) olvasva ismerte fel a maga szorongó-szorongató érzéseinek és képzelődéseinek szövevényét. A könyvben a szöveg, a cselekmény, a szavak, a képek telve voltak a szorongás, a balsejtelem, a rosszérzés sötétségével. A kisvárosi utcák hajnali csendjének, az idős asszony vonatútjának vagy a hatalmas sátorban látványosságként mutogatott bálnának a leírása valóságos elemekből, világosan értelmezhető mozzanatokból indult ki, de egy csuklópont körül megfordulva hirtelen összezavarodott, megkülönböztethetetlenül egymásba olvadt a való-

ság a képzelettel, és a gyanú árnyéka átlátszó fekete fátyolként beterített mindent.

A nyolcvanas évek közepétől kezdve mintha sokasodtak volna a furcsa és szomorkás jelzések. Akkoriban az őszülő muzeológus mindezt csak mint háttérszólamot, érdekes aláfestést, leleményes ellenpontozást értékelte. Mert továbbra is csillogott még a fény a kiállított műveken, vidáman bujkáltak a színes reflexek az ablakokon beeső sugarak között.

Erdély Miklóst – és persze munkáit – régóta ismer-
te, nagyra becsülte gondolkodásának nyugtalan és
másokat is nyugtalanító karakterét, az állandó há-
borgást, amely furfangosan megkerülte a dolgok
szemügyre vételének szokványos menetét. Sokféle
műfajban dolgozott: operaénekesnek készülve zenei
tanulmányokat folytatott, építész lett, tervezett épü-
letet, festett, rajzolt, filmezett, verseket és prózát írt,
nevéhez fűződik az első magyarországi happening.
Tanítványait a gondolkodás szabálytalan útjainak
felfedezésére tanította. Erdély a maga meredek öt-
leteit tudatosan terelgette – akár a golyózó gyerekek
a fémgolyót a lyukba – filozófiai problémák irányá-
ba. Sokszor észrevétlen mozzanatokból indult ki és
széleseben jutott jelentésük tág és mély tartomá-
nyába, hogy a gondolatszövés meglepő fordulatain
át váratlan felismerésekhez juttassa nézőit.

A kíváncsi muzeológus nem csupán Erdély mű-
veiben érzett valami borús felhőt, de a házban is,
ahol a művész lakott. Ha délfelé belépett az ajtón,
a tágas nappaliban ott találta Erdélyt és színházi
rendező barátját (Ascher Tamás), álmosan, ásítóz-
va-nyújtózkodva, pizsamában. Már nyilván órák óta
dödögtek valami művészeti (vagy filozófiai?) prob-
léma körül, keservesen, gondterhelten sóhajtozva.
Két Oblomov, akiket az ébredés derengése és a sors
kiszámíthatatlan fordulatai egyaránt nyomasztanak.
Máskor a szomszédos szobából panaszos nyögések
és sóhajtások hallatszottak. A csukott ajtó mögött
Erdély és Altorjai Sándor feküdt a díványon, és kö-
zömbös pofával, ütemesen jajongtak. Néha abba-
hagyták, derűsen fűjtattak, pihentek kicsit, majd
újrakezdtek a performanszot. A világ nyomasztotta
őket. A világ súlya terhelte meg Erdély művészeti
tevékenységét, az ülte meg körülötte a levegőt. Mint
javíthatatlan empiristának, az őszülő muzeológus-
nak sokat jelentett az Erdély által használt anyagok
és eszközök „szegénysége” is: a lavór, a vakok fehér
botja és fekete szemüvege, a ragasztó, a bitumen hal-
kan sejtették a következő évek, évtizedek valóságá-
ban majd felbukkanó és terjeszkedő kopár foltokat.

Vidéki kuckójából hosszú időn át figyelte az Er-
dély-tanítványok tevékenységét is, mert fontosnak
gondolta azt a minden megszokottat gyanakodva

vizslató és feldúló gondolkodást, amelyet mesterüktől tanultak. Amikor Böröcz András 1991-ben New Yorkból Fehérvárra hozta kiállítási anyagát, bőröndjeinek puha szivacsbeléséből furcsa ceruzák meg szikkadt kenyérveknikből faragott fejek, portrék kerültek elő. Hogy kezébe vehette Böröcz ceruzaszobrait, közvetlen közelsről látta a derűs képzelet játékait: a karcsú fatest és a színes grafitból ravasz és játékos együttműködését, meg az aprólékos faragás vidám játékát, a letört ceruzahegyek, az ügyetlen farigcsálás kínálta ötletek születését. Apró figurákat tartott kezében, arasznyi „fából faragott királyfikát”, akiknek mozdulatai a kétféle anyag – fa, grafit – törvényei szerint idomultak a ceruzatestben létező szűkecske térhez és egymáshoz. Némileg az ókori tanagrákra emlékeztették. Élvezettel fedezte fel, hogy Böröcz munkáiban a mesterétől tanult gondolkodásmód milyen üdítő formát ölt. A kaján-sággal párosuló gyanú, a dolgokat idézőjelekkel díszítő szelíd vagányság, vagyis az idézőjeles látásmód, a kifejezés szemtelen bája az itthoni nyolcvanas évek hangját hordozta. Ahogyan a kenyérből kifaragott arcokat közelebből elnézte, a vidám zajon Böröcznél is valami komoly és komor zengés szűrődött át, az anyag sokféle jelentése (test, táplálék, konkrét, szimbolikus, köznapi, vallási stb.) átszínezte és át- meg átértelmezte a lyukacsos, szikkadt, száraz formákat. Mintha valahol érdes és szomorkás hang

szólt volna meg, a muzeológus legalábbis úgy érezte, úgy hallotta, fülelt és érzekelte: időnként egyszerre vagy egymás nyomában, egymásnak fellegelve hallatszanak a hangok. Kettős verseny. És már nem volt meglepve, ha egy Roskó-képen az antik mitológia történetei, figurái jelentek meg, hogy aztán – egy nyughatatlan szellem intésére – megkezdve a mese évezredes fordulatait, nesztelenül egy járatlan ösvényre forduljanak. Egyfelől a hagyományos festészet értékei, a kompozíció sok évszázados szabályai, a festék és az ecsetnyomok valóságos jelenléte uralta a vásznat, másrészt különös, irizáló fény bujkált az egész történetben. Ez mintha növelte volna a távolságot az ábrázolás és a néző között. Mintha valahonnan felülről kukucskált volna be történelmi időkbe; a részletek innen távolról még jól látszottak, de már lazulni kezdtek a mese szálai, amelyek valaha olyan szorosan fűzték össze őket. És nem csodálkozott akkor sem, ha Révész László László képeinek alakjai, a maguk merev mozgásával, testük papundeklire vagy bádogra emlékeztető szögletes formáival valami idegenszerű és hűvös világ teremtményeiként működtek. A félénk muzeológus ijedezett a Révész-festmények láttán: hideg és huzatos teret képzelt köréjük, amelyben a művész gyanakodva, összehúzott szemmel vizsgálja a látványt, és fapofával közli nézőivel a vizsgálat eredményét. A kilencvenes évek elején találkozott azzal

a Révész-képpel, amelynek alakjai mögött, a viharos háttérben, mint valami fényes égitest, egy sárga M betű világított. Volt benne valami hátborzongató és baljós. A rémült muzeológusban egy Erdély Miklós-kép (*Önéletrajz*, 1984) emléke merült fel, amelynek egyetlen motívuma a mester keresztnévnek kezdőbetűje. Az Erdély-képen a betű nehézkesen, fenyegetően, súlyosan lép ki a háttérből. Ennek visszhangja élt öntudatlanul tovább a tanítványban? A mester szellemujjának nyoma?

„Húha!” – hüledezett a muzeológus a nyolcvanas évek vége felé, a rendszerváltáshoz közeledvén. (Rendszerváltás? Hogyhogy? Akkor még senki sem tudott róla.) Az utcán járva el-elbámészkodott a házfalakra ragasztott, kezdetlegesen sokszorosított, láthatólag „nem hivatalos” plakátféléken, hirdetéseken, magánközleményeken, rögtönzött szövegeken. Kilépve az írásbeli közlések és a képfomálás szabályainak korlátai közül, nekiszabadulva mondták a magukét. A házak mentén vagy a sietős tömegbe vegyülve sokan árultak mindenféle holmit, pár szál zöldséget, gyanús italokat, régi és új nyomtatványokat, szovjet katonasapkát, háború előtti érdemérmeket. Az öszülő muzeológusnak gyermekkori élmény, a háború utáni „utcai kereskedelem” jutott eszébe, egy barátjuk viszont úgy találta: „Tiszta Kairó”. Nyüzsgött, zsiszegett minden. Olyasvalami bűjt elő a felszín alól, amire senki nem

számított: elérkezett a művészet területére is az az új világ, amelynek látványai, jelenségei korábban csak a háttérben, a kulisszák mögött, tudva, de eltagadva léteztek, a művészetben alig volt helyük. Most egyszerre szokatlan hang szólalt meg, a köznapiság hangja, az átlagos ember, az utca népe, a csetlő-botló fantázia és a szókimondó megfogalmazások viccesen durva, kancsal fordulatai, a graffitik erőszakos nyersesége.

A rendszerváltás évében aztán megérkezett a múzeumba is a köznapi valóság. A Hejtes Szomlyázók kiállításán (1990) mintha az utca népe költözött volna be az István Király Múzeum falai közé, magával cipelve kacatjait, élete nélkülözhetetlen romjait, létezése maradványait és a jelennek meg a jövőnek szóló, papírra firkált közlendőit. A látogató kiesett nézői szerepéből, belekeveredett a tömegbe, „felvonulási táblát” hurcolt lelkesen, szégyenlősen röhögve, és megtapasztalhatta, hogyan lesznek a közismert művészettörténeti példák – Grünewald isenheimeri oltárából vagy Munkácsy *Siralomházából* – csúfondáros roncsok, hogyan válik a fenséges história az események, a látványok közönséges és kellemetlenül bicegő, nyekergő csontvázává. Később más új jelenségek is feltűntek a múzeum falai között. Király Tamás 1992 őszén „udvartartásával” érkezett a megnyitóra: estélyi ruhájukhoz bakancsot viselő amazonok, furcsa kalapok alatt, fekete öltözkében

árnyékszerű fiatal emberek menazsériája fogta körül „a királyt”. Mosolyogva vonultak fel a lépcsős pódiumra, éljeneztek a Mestert, gitároztak, csápoltak, mint egy rockkoncerten, aztán fáradtan üldögéltek, beszélgettek, rejtélyes „anyagot” adtak kézről kézre egymás között, néha verekedtek is. Buli a képtárban. A muzeológus megszeppenve hüledezett, látva, hogyan süllyed a „művészet temploma” a hétköznapiok kisszerű, gyanús közönséges (al)világába.

Betört a kiállításokra a történelem is: 1990 októberében éppen a taxis blokádi kirobbanásának napján nyílt meg Altorjai Sándor kiállítása. A közönségre dermesztő, jeges pillantást vetett a súlyos rácsok mögött pislákoló, halvány fényű villanykörte; egy hatalmas képből fenyegetően nyúlt ki Erdély Miklós integető „karja”. A história, amely a fiatalabbaknak többnyire megkopott, szórakoztató, hihetetlen maradványokat jelentett, egy olyan komoly, de távoli, „mesebeli” valóságot, amely „talán igaz sem volt”, most ijesztő, súlyos, valóságanyagként mutatta meg magát. Az őszülő muzeológus a díványon sóhajtozó Erdélyre meg Altorjaira gondolt.

Azt persze nem tudjuk, mindenki így gondolt-e a múltra, vagy igyekezett megőrizni magában annak addigi képét. A muzeológus naponta elment a fehérvári Fő utcán Melocco Miklós *Mátyás-émléke* mellett (ezt is '90 tavaszán avatták!). Sokra tartotta a kompozíció furcsán megbicsakló eklektikáját,

valóság és képzelet között játszadozó formavilágát. De azért, ha a túlsó járdáról, hunyorítva nézett a monumentumra, néha úgy tűnt, mintha a nagy király és a magyar reneszánsz fenséges röntgenképét pillantaná meg.

„Aztán nem unalmas itt nektek?” – kérdezte egyszer valaki. A múzeumra gondolt és ásított, persze, képek, szobrok, valami kiállítások. „Micsoda? – kérdezett vissza. – De hiszen...” De hiszen a kezeik között fordultak meg azok a művek, amelyekben a kortárs művészet újabb változásának első jelei feltűntek, hogy aztán békésen növekedjenek a megelőző évek árnyékában, majd felnöve, megerősödvé, játékos kergetőzés közepette átvegyék a „régi idők” helyét.

Az őszülő muzeológus szívesen szórakozott ef Zámbo kackiás képein, a formákat körbekanyarító vonalak dallamos ívén, a művészi fantázia képtelen bukfencein. A festő vidám menazsériaként látta és ábrázolta a világot, az meg láthatólag önfeledten kacagott saját lehetetlenségén. De 1990 augusztusában, a megnyitó performanszon azért mindenkiben megfagyott a lélek: a Csók Képtár közepére hurcolt koporsók, a köztük ugráló sötét kaftános alak (fe Lugossy László), a síri fények, az extatikus magasságokba csapó gajdolás ősi szertartások világát idézte, a népi temetéseken szokásos siratást, a muzeológus

számára azonban az „idézőjeles” nemzedék korszakának végét jelezte. Az a világvége-sejtelem, amely Király Tamás megnyitóján szivárgott a levegőbe, egyre erősödött. Kíváncsian kapta fel a fejét, mikor látta, hogyan sodorja el a história, a történetek, a figurák ellenállhatatlan áramlása a korábbi képi struktúrák fegyelmezett térjatekait. Körülnézett, és óvatosan meg kellett állapítania: időjárás-változás következik.

Az ősz muzeológus a homlokára csapott: miért, hogy nem komolyabban figyelt arra a fenyegető árnyékokra, amely például Erdély Miklós, Roskó Gábor, Révész László László vagy Altorjai Sándor munkáiban motoszkál? A hangra, amely a Hejtes Szomlyazók rozsdás kacatjai között és az Altorjai-képmontázsokba szerelt, recsegő magnókazettákból egyaránt hallatszik? Hogyan nem vette észre, hogy Bachman Gábor vagy Szalai Tibor tüskés szerkezetű építészeti modelljei, szűrős formái, Király Tamás lépcsőzetes struktúrájú szoknyái és játékbabákkal díszített ruhája a közelítő jövő hírnökei? Miért nem értette meg Bachman és Király közös fotóját nézegetve, hogy itt most vége lesz egy (művészeti) korszaknak? A kilencvenes évek elején persze már biztos volt benne, a képzőművészeti alkotás, a mű, a műtárgy kezd átalakulni, kezd más lenni, mint amihez generációja szokva volt. Aztán az is kiderült, másról szól: más kérdések, más gondolatok, más látásmód. Attól kezdve, hogy munkájában ő is

számítógépet használt, naponta szembesült a képi világ természetével és a képek korábban aligha létező, új tulajdonságaival. Akkoriban magyar és külföldi művészkollégák a világ távoli pontjain, előre megbeszélt időpontban egyszerre számítógéphez ültek, és a gépen keresztül közös alkotásokat hoztak létre. Az „ellenfelek” kölcsönösen átküldték egymásnak az „eredményt”, várták a választ. Egyfajta képcsere volt ez, vagy inkább beszélgetés, levelezés, közlés, amely egy vizuális nyelv szabályait követte. A muzeológus kíváncsi lelkesedéssel figyelte ennek a nyelvnek természetét, fordulatait, a vizuális párbeszéd alakulását, és elégedetten állapította meg, hogy az alapvetően a régi művészet tradícióit folytatja; ő legalábbis látni vélte azt a vékonyka szálát, amely összefűzi a régit és az újat. Jelképesnek találta az István Király Múzeumban Zwickl András által rendezett *Vier / Négy – fiatal művészek installációi* című kiállítást (1993). Az alig valamivel korábban lebontott történeti állandó kiállítás üresen maradt, kietlen termében a falakat hatalmas tablók, óriásplakátokhoz hasonló színes nyomatok foglalták el. A terem közepén Szűcs Attila öreg szekrénye állt, nyitott polcán kristálycukorhalom emelkedett. Az őszülő muzeológusban lakó háziasszony kiszakadt papírzacskókra gondolt, homályos, kopott kamrapolcra, melyet előnt a csillámló anyag. Szerette ezt a művet. Tanulságosnak vélte. Éppen a lát-

vány pusztaságából értette meg, hogy a következő időkben majd másról lesz szó, mint történet, látvány, viszonylatok, anyag, forma. Lassanként kezdte belátni, hogy itt valami eddig ismeretlen vizuális beszéd első, sokszor még tagolatlan közlései törnek fel, és ezután egy ideig ennek a következményeivel kell számolni a képzőművészetben is. Nem volt könnyű felismerés. Mindig is sokra tartotta a szavakat, a szöveget, a dolgoknak a beszédben, az írásban való kifejezését, annak ellenére, hogy ő maga szívesen hallgatott és nehezen fogalmazott. Most egyszer csak azt érezte, ott áll saját kultúrája végvidékén, túlhanról távoli ismerősnek látszó, de közelebről nézve idegen világ integet felé. Mi a csoda? Idegenül hangzó beszéd? Nyelv, amelynek egyes szavait ismeri, érti, de amelynek szerkezete, kifejezéstartománya, ereje, dallama más, mint amihez szokott? Ismét új nyelv közeledik? Megrettent az előtte megnyíló meredélytől, hátralepett, visszafordult. Jó darabig még a tudás és a könnyelmű megfélemezés közötti ösvényen tévővázott. Ha szétnézett maga körül, világosan láthatta: fokozatosan, zajtalanul részeire hulló világot hagy maga mögött. 1998-ban ő rendezte meg a múzeumban a kolozsvári Ana Lupaș kiállítását. A kitergetett fehér vásznakból „vér” szivárgott, romos bútorok között recsegő üvegszilánkokon lepegettek a nézők a kietlen térben.

Az ősz muzeológus úgy gondolta, a *szilánk* szó nagyon világosan kifejezi a látvány, a kép jellegének, mibenlétének megváltozását. Ha elsuhan mellette egy autó, vagy éppen ő is autóban ült, sokszor tapasztalta a szélvédőn vagy az ablakokon egymásba csúszó látványrészletek különös játékát. A szembejövő utca, a házfalak, a járókelők képére, erre a külső valóságra rárajzolódott az ablaküvegen tükröződő belső valóság, a kettő egymásba csúszott, összekeveredett, szétvált, megint találkozott, cselesen megtekerve a lent és fent viszonylatait. Ráadásul az autóablakok üvegeinek domborulata is módosíthatta a képeket, amelyekből a mozgó jármű csupán folytonosan változó, egymásba ütköző, egymást kitakaró képrészletek montázsát hozta létre. Képszilánkokat.

Az ősz muzeológus sokatmondónak találta, hogy ez az összedőlőfélben lévő világ az építészetben is meglegeli a maga kifejezési formáit. Először a nyolcvanas évek végén Bachman Gábor építészeti tervein, makettjein, filmdíszletein találkozott a síknak, a térnek, az architektúra hagyományos formáinak ezzel a zavarba ejtő kezelésével. A muzeológus engedelmesebb, jótanulói képzeletében az építészet a világ legszilárdabb, legbiztosabb tartópilléreként élt, a legkisebb, legegyszerűbb kalyiba is valami biztonság, védettség atmoszféráját sugallta.

Az alacsony asztal, amelyre Bachman sorra szem elé rakta makettjeit, nem billegett, szilárdan állt a padlón, annál inkább billegtek a kartonlemezből kivágott építészeti kompozíciók. A falak furcsa szögekben futottak egymásnak, a „padló” lejtett, a „mennyezet” síkja megdőlt, a lépcső ferden futott le(fel)felé – hiányzott az építmények két meghatározó eleme, a vízszintes és a függőleges. Annál inkább uralkodott a tér fölött a lendületes nézőpontváltozás, a közeli és távoli formák rugalmas mozgása, a képlékeny tér alakítása. Ott, a kis asztalkán az ősz muzeológus inkább csak megsejtette a Bachman által elképzelt architektúrában rejlő monumentalitást. De aztán, ahogyan azon a történelmi napon a tömegbe olvadva lassan közeledett a Múcsarnok homlokzata felé, megrendítette a Nagy Imre és 1956-os mártírtársainak újratemetésére készített installáció monumentalitása. Az erő, amely átformálta a tér és az épület megszokott képét. Az építészek – Bachman Gábor és Rajk László – feketébe burkolták az épület oszlopait, óriás fehér vásznakkal takarták el homlokzatát. A hatalmas színpadi díszlet alkalmazkodott az épület vízszintes-függőleges tengelyeihez, ugyanakkor a mártírok koporsóit ferde síkokból szerkesztett talapzatokra helyezték, és az egész kompozíciót át- meg áttörte a rövidülések távoli terekbe futó lendülete. Ünnepeles és nyugtalanító építmény és térszerke-

zet fogadta magába a tömeget, valahogy mindkettő illett az alkalomhoz, a kivételes naphoz. Az idő kegyetlen fordulataihoz, sötét küzdelmeihez, a fekete úrból felmerülő távlataihoz. Nem lehetett szálaira bontani annak a napnak szomorú, sűrű szövedékét, de az installáció egészét ünnepeles, komor zengés járta át, ehhez nagyon illett a valóságos és a konstruált terek egymásnak feszülő, hangtalan küzdelme. A történelem, a jelen, a felszín és a mögötte levő mélység feszült egymásnak, a régies architektúra elemeibe ferden belehasítottak a szikár és síkokra tördelt formák. Az ősz muzeológus évekkel később találkozott Lebbeus Woods amerikai építész tervrajzaival, amelyeket a Fal leomlása utáni Berlin meg a boszniai háborúban szenvedő Sarajevó számára készített a kilencvenes évek elején. Inkább víziók voltak, mint konkrét épülettervek; különös, hideglelős látomások, amelyekben a hagyományos architektúra elemeit váratlanul megzavarta a falakat áttörő organikus formaegyüttes, szilánkjaira robbantva az adott építményeket, az egyes épületet éppúgy, mint az egész épített világot. „Az építészet háború, és a háború építészet” – olvasta egy interjúban Woods szavait az ősz muzeológus. Nézte az építész rajzait, és nem csodálkozott: az architektúra romjait látta rajtuk, egy felrobbant és összeomlott világ hevert lábai (szeme) előtt. Magában felületesen már régóta „katasztrófa-építészetnek” nevezte

ezt a fajta megsemmisítő tevékenységet. Mintha a végítélet harsonáit hallaná.

A budapesti Lehel Csarnokhoz közeledve mindig jókedv fogta el: az épületet kívül-belül csendes humor járta át. Az alapvetően függőleges-vízszintes épületszerkezetet íves formák, felfelé „lépkedő”, majd lefelé „zuhanó” lépcsők, a belső falak között kanyargó utak járták át, kalligráfiájukkal a levegőbe kapaszkodó korlátok, rácsok díszítették, kirakatüvegek sokszorozták meg, sokféle tükrözték a teret. Az architektúra egyszerre volt komoly és játékos, vidám színeivel és ferdén emelkedő falaival, a róluk visszahulló beszédzajjal, az árusítóhelyek sokféle változatával – az egyszerű zöldségesasztaltól a boltocskákon át az elegáns csemegekirakatokig – visszahozta a régi zsibvásárok, piacok harsány atmoszféráját. Ha az ember a részleteket figyelte, egy „építészeti raktár” jutott eszébe, amelyből ki lehet választani az éppen szükséges elemeket. Ha az egymásnak támaszkodó, egymásra rétegződő, egymáson heverő struktúradarabokat bámulta, meg kellett állapítania, valójában itt is „katasztrófa-építészetről” lehetne beszélni, ha... Ha az egészet nem járná át valami egészséges, kicsattanó humor is. Vagy legalább egy halk mosoly, dermesztő kacaj, amely tompítja a felismerés szomorúságát: sírva vigadás, keserves ironia.

Amikor nyugdíjba készültek, megengedtek maguknak egy „jutorialmjátékot” – azokat a műveket állították ki, amelyek a század művészetéből számukra a legkedvesebbek voltak. Azt a címet adták neki (Enyedi Ildikó filmje nyomán): *A mi XX. századunk* (1999). Amit a néző akkor láthatott, nem művésztörténet volt, hanem valóban személyes válogatás az évtizedeken át rendezett kiállítások anyagából. Mint egy családi fotóalbum, minden darab felidézett valamit pályájukból, de a század történetéből is, és a kettő keveredése egészen sajátos fénytörésben mutatta a dolgokat. Ahogy elrendezve látták kedvenceiket a falakon és a térben, akárha egy magaslatra értek volna fel, ahonnan messzire futó perspektíva nyúlik – visszafelé. A legkorábbi mű, Vaszary János 1898-ban festett *Aranykora*, és a legutóbbiak – Haraszty Istvánnak a Csók Képtár előtt 1993-ban fölállított (a mecénás Deák Dénesről elnevezett) mobil kútkompozíciója, meg Pinczehelyi Sándor emblematisztikus, kettős, 1976-ban és 1996-ban készült *Búcsú* című képe között az eltelt idő hullámai ringatták-sodorták a művészet áramlatait a nagybányai festészettől a „katasztrófa-építészeti” megjelenéséig, a hazai modern művészet megszületésétől egy más művészeti korszak küszöbéig. Érdekes és tanulságos volt látni (belátni), hogy miközben igyekeztek „betenni lábukat az ajtórésbe”, másfajta képzőművészet

nőtt fel a régi árnyékában. Szeme előtt lebegett egy Vörösmarty-verssor: „Egész világ nem a mi birtokunk”. Ősz barátnőnk megértette, hogy a fiatal alkotóknak már egészen más fogalmaik vannak a kép vagy a plasztika mibenlétéről, új gondolkodásmód az övék, új eszközöket, új nyelvet használnak. Ők meg csak néznek, mint a moziban.

„Bezzeg a mi időnkben...” Az ősz muzeológus soha nem használta ezt a kifejezést: nem tiszteletre méltó idős szakember akart lenni, hanem az ismeretlen jövő kíváncsi nézője. De meg kellett értenie, hogy az a (múzeumi) világ, amelyben ők felnőttek, átalakulóban van, és hamarosan véget is ér.

Sötétedő délutánokon gyakran nézegette azt a négy munkát, amelyek készítőik, művészbarátok ajándékaiként kerültek a lakásba. Kiállításrendezőként nyilván nem helyezték volna őket egymás közvetlen közelébe, itt az egyik könyvespolc környékén mégis békességben megfértek. Nagyon különböztek egymástól.

A papírlapon mintha a tollát próbálgatta volna az író. De nem firka volt, hanem a fehérvári művészettörténészek neve, a két név sűrű sorokban, egymást fedő rétegekben ismétlődött, itt-ott valamelyik kukukskált a sűrűségből. Az író (Esterházy Péter) korábban Ottlik Géza születésnapjára készített hasonló „firkát”, azon az *Iskola a határon* teljes szövege szerepelt.

A két fehér, négyzetes „doboz” gipszből készült, a szobrász (Jovánovics György) *Bagatell*-sorozatának darabjai voltak. A „dobozok” elülső oldalán a két fehérvári művészettörténész neve állt. Tetejüket és oldallapjaikat tojáshéj vékonyságú gipszlemezek alkották, ezek felületét a mester jellegzetes finom, törékeny reliefjei borították: fehér fonallal hímzett, frissen vasalt vászonholmira emlékeztettek. Együttal azokra a nagy méretű reliefekre is, amelyeket 1985-ben mutatott be a múzeum.

Kicsiny kettős portréjukat amerikai szobrász barátjuk (Louise McCagg) készítette. Az eleven arcokról öntött, behunyt szemű maszkokat a művész tovább formálta, megváltoztatta eredeti méretüket (zsugorította őket) és szobrászmozdulataival finoman „korrigálta” a formákat. Abban az időben, amikor Magyarországon élt, sok barátját, ismerősét örökítette meg ilyen módon. Petri György költő kis maszkja lett évekig a Petri-díj.

Harasztý István mobilszobrát az egyik íróasztalon tartották. Afféle „kettős portré”-ként tartották számon ezt is: a kis kerek fémtalapzat peremén egy elektromágnes körül két golyó futott körbe-körbe egymás mellett, szinte kéz a kézben.

Az ősz muzeológus felnőtt élete kiállítások és lakásuk képei-szobrai között telt.

Éppen csak beköltöztek a festékiltatú Jókai utcai lakásba, amikor egy reggel a nyitott ablakon át imbolyogva egy kíváncsi festmény „nézett be”, mögüle, az utcáról hallatszott a festő hangja: „Új képet az új lakásba.” Fogyott a hely a falakon. Mostanában összehúzott szemmel figyelte a lakást, a szobákat, amelyeket – mint a hímzést az öltések – betöltöttek a festmények, rajzok, reliefek. Sokféle ákombákom. Mind személyes kötelék. Személyes idő. Orhan Pamuk leírta a régi isztambuli házat, amelynek minden zugát szőnyegek, párnák, hímzések bélelték ki. Puha menedék; Isztambul vagy Székesfehérvár, párna vagy kép, mindegy. A sok, nézegetésre (portörülésre) érdemes darab között szerényen vegyült el néhány különösen személyes példány. A Jókai utcai ház régi fotója, rajz a Velencei Biennále 1995-ös magyar kiállításáról, meg egy montázs a fehérvári művészettörténeteszekről a Csók Képtár előtt. Hieroglifák, amelyek Robert Burns kockás takarójaként ölelik át a szoba fázós lakóit.

A Jókai utcai ház kertjében sokan álltak. A Schaár-szobor fején nem ült ott a rigó, ahhoz túl sok volt az ember. A házban kiállítás nyílt, a megnyitó a szabadban zajlott. Mielőtt a közönség belépett volna a termekbe, valaki egy üvegpalackot (benne a megnyitó szövege) helyezett a bokrok alján ásott gödörbe, földet dobott rá. Azokban a napokban érte el

a fehérvári intézményt a múzeumok addigi struktúrájának átalakítása. A régi múzeumi rend, mentalitás, gondolkodás emlékét elfedi majd az új világ, a növényi élet. Illendően eltemették, elsiratták hát a múltat.

A kis falu házai meghúzódtak a dombok között a kertek, lombok, fák árnyékában. Az egyik dombtetőn hatalmas templom emelkedett följük. Ott fent a komor és szófukar architektúra, a súlyos kupola, a bejárathoz felvezető lépcsők íve a francia forradalmi építészet hűvös nagyvonalúságát és tartózkodó ünnepélyességét sugározta. Lent, a kertekben olykor megmozdultak a falevelek, apró fény-árnyék foltocskák reszkettek a levegőben. Magát a dombot nem lehetett látni, csak valami domb alakú embertömeget, amely lassú patakokban folyta körül a templomépületet. Ha onnan fentről lenézett az ember, a fény-árnyék foltocskák résein asztalok körül, kerti székeken, alacsony sámlikon csendesen üldögélő alakokra láthatott rá. A falu lakói illedelmesen, visszahúzódva gyászoltak. Várakoztak.

Egy német barát mondta akkoriban: szabadság és elegancia jellemezte az író, ezek szelleme hatotta át a gyászszertartást is. Amikor a templomot elhagyták a bent lévők, a hangszórókból hirtelen Janis Joplin éneke, a *Mercedes Benz* tört fel. A rekedt, szenvedélyes hang hallatán az ősz muzeológus megborzongott a nyári melegben. Mintha egy súlyos,

sötét, csúfondáros madár repült volna fel, a rekedt hang felszállt először a kupolára, majd onnan ellendülve a fényes levegőbe, egyre magasabbra, egyre távolabb és mind szabadabban. Eltűnt aztán felhők között, csak láthatatlan visszhangját adogatták egymásnak a dombok. Oh, Lord!

A nedves és sötét pesti utcán csak kevesen jártak. Amint eleredt az eső, az idős házaspár behúzódott egy kapu alá. Egy férfi sietett el előttük, pillanatra rájuk nézett, s közben azt mormolta: „Fehérvár csillagai, ti mit csináltok itt?” Rájuk pillantott, de válasza nem várt, igyekezett tovább. Az ősz muzeológus utána nézett, de alakja, mozgása senkire nem emlékeztette. Az utca üres volt.

III.

A világban

Muzeológus barátnőnk férjével együtt közvetlenül az egyetemi tanulmányok befejezése után költözött Székesfehérvárra. Különös módon a helyet nem ő választotta: az urát (ahogyan emlégetni szerette) követte az engedelmes asszony, holott neki voltak „helyi gyökerei”. Édesapja Fejér megyében, Mórrott született, Székesfehérvárott töltötte középiskolás éveit. Barátnőnk a hatvanas években még találkozhatott egykori szállásadónőjének lányával és egy-egy iskolatársával is.

A két fiatal 1962-től nyugdíjba vonulásukig („vonulás!”) a múzeumban dolgozott. A pályakezdés új és szokatlan szereplőket, feladatokat, helyzeteket hozott magával. Az évek során muzeológus barátnőnk szakmája sok hasonló intézményével is-

merkedhetett meg, és minduntalan ámulva kellett felismernie: kivételes helyen dolgozik, egy *normális* múzeumban. Az öreg épület a korábbi évtizedek alatt volt árvaház, rendőrség, 1929-től múzeumként szolgált. Homlokzatáról már az ötvenes évekre eltűntek az egykori vakolatdíszek, a szürke habarcs jelentéktelen és jellegtelen emeletes házat burkolt. A viszonylag tágas előcsarnok homokszínű mettlachi padlóburkolatával, az emeletre vezető kétkarú lépcsőjével nagyvonalúnak tűnt, a szobák azonban szűkösek voltak, s ahogy nőtt a munkatársak száma, mintha csak tovább zsugorodtak volna. Mégis – talán az öreg bútorok fénye, talán a bennük lakó kényelmes gyakorlatiasság tette? –, egyik sem tűnt zsúfoltnak. Volt valami láthatatlan arány, lépték, amely megszabta a tárgyak helyét, és ez akkor is működött, amikor pár évtized múlva a múzeumi irodák többsége átköltözött a 18. századi egykori rendház boltívei alá. A muzeológus később sem tudta megfejtetni az enteriőrök titkát, a kopottság és előkelőség ösztönösen finom egyensúlyát, legfeljebb sejtett belőle valamit. Rómában járva, elálldogált a Santa Maria in Cosmedin előtt; háta mögött annak homlokzata, szemben a Vesta-szüzek antik temploma (újabb kutatások szerint Győzedelmes Hercules temploma). Az oszlopokkal körített kerek épület tetején – kissé félrecsapott, vidám sapkaként – lapos-csúcsos cseréptető ült. Az archi-

tektúrát láthatólag megrágtá kissé az idő, de ez jót tett neki: nem a római kori műemlékek hűvös tökélye, hanem a szénaszagú falusi pajták jutottak az ember eszébe. Vagyis még inkább az a szó: hajlék. Mindenképpen olyan hely, amely később, az idők múltával, a stílusok labirintusában elvesztette az ősi építmények célratoró egyszerűségét, de láthatatlanul többnyire megőrzött belőle valamit. Fiatalsága idején talán már régen nem is létezett hasonló. Mégsem tekinthetjük véletlennek, hogy a római templom láttán hirtelen felöltött benne a fehérvári múzeum egy-egy helyiségének képe, a megmagyarázhatatlan rokonság futó érzése.

A szerény múzeumépületen aligha látszott, hogy gazdag régészeti gyűjteménye, tudós epigráfus vezetője és később híressé vált római kori ásatása miatt a magyar és a nemzetközi tudományos világ ismert szereplője, illetve helyszíne. A múzeum néprajzi anyagát az az egyébként tánckutató kollégájuk bővítette jelentős kollekcióvá, aki a hazai folkloristák legkiválóbbjai közé tartozott, és persze nem rajongott a tárgyi néprajzért. A múzeum munkatársaként viszont kötelességének tartotta a paraszti kultúra jellegzetes tárgyainak gyűjtését. A többi mellett létrejött és gyors gyarapodásnak indult a kortárs képzőművészeti gyűjtemény és ezzel párhuzamosan a 20. századi magyar művészetet meg a kortárs mesetereket bemutató kiállítások sora, így aztán a fiatal

muzeológus ugyancsak nyakig-fülig (vagy a feje búbjáig?) elmerülhetett a múzeumi munkában.

Feladatai közé magától értetődően tartozott a kutatás, írás, a szakirodalom figyelemmel kísérése és persze a szívének kedves témák feldolgozása. Zöldfülű kezdőként néha még „feltalálta a spanyolviaszt”, aztán inkább leste, mit és hogyan csinálnak az idősebb kollégák. Óvatos elefánt a porcelánboltban. Megtanulta tőlük a múzeumi létet, legalábbis azt, ahogyan a „normális” múzeumban folynak a dolgok. Évszaktól függően reggeltől késő estig nyitva voltak az ablakok vagy égtek a lámpák, az ablakon leselkedők mozdulatlan alakokat láttak az íróasztaloknál, a háttérben elsuhanó árnyalakokat, olykor beszéd vagy nevetés zaja szűrődött ki a házból. A zárt kapuban törülközővel hóna alatt valamelyik albérletben lakó fiatal kolléga várta, hogy beengedjék. Zuhanyozni jött.

A fiatal, majd öszülő muzeológus – szükség esetén – felmosóvödörrel térdelt a kiállítóterem közepén, csavarta a víztől nehéz rongyot. Máskor az Új Zenei Stúdió koncertjéhez érkezett zongora szállítóit kellett rávennie, hogy ne csapják le a kényes hangszert a bejárat közelében, hanem cipeljék fel az emeletre. És persze, ha úgy hozta az élet, sonkás szendvicset készített koncert előtt a nagy hírű vonósnegyes igényes zenészeinek. Így aztán fiatalon megértette, az önálló, izgalmas és megbecsült szakmai-muzeológusi tevé-

kenység nem afféle „szobatudósi” munka, alkalmasint nagyon is kétkezi, gyakorlati ismereteket (találékonyságot) igényel. És: minden munka észt, szívet kíván; minden munka egyformán fontos lehet. Éppen felejtésbe süppedt az ötvenes évek egyik fontos szava: munkaközösség, a múzeumban sem mondta ki senki soha, de a házban sokszor valóban közös volt a munka és közös az a szemlélet, hogy ebben a múzeumban minden mindenkire tartozik, akár tudomány, akár takarítás. Aki, mint ők, hosszú éveket, évtizedeket töltött ott, úgy érezhette, az ősmúzeumok árnya kísért valahol a mélyben, a tennivalóknak, a sokféle szakmának ez a barátságos együttélése fel-felidézte a múzeumok születésének ősi idejét. A polcokat és az ütött-kopott tárlókat, amelyekben a figyelemre méltó érdekességeket az érdeklődők csodálkozó szeme elé tárták. Spirituszban őrzött magzat, őskori cseréptöredék, szabálytalan alakú madártojás, kegyűri pecsétgyűrű, egy századfordulós Van Gogh-reprodukció – egyformán érdekes és megőrzendő tárgy volt mindegyik. A hetvenes évek elején Arles-ben járva a Museo Arletano (mai nevén Museon Arlaten) rogyadozó szobácskaiban maguk is élvezhették a tárgyaknak ezt a szívhez szóló egyvelegét.

Gyermekkorában postára menet bele-beleolvasott a feladandó levelezőlapokba. Megütötte a szó: *robotunk* – rendszerint így válaszoltak szülei az érdek-

lődésre, hogy vannak, mit csinálnak. Mindketten szerették a munkájukat, sokat, jól és kötelességtudóan dolgoztak, nyelvész édesapja még hazafelé, a villamoson is: az utasoktól hallott szokatlan szavakat, kifejezéseket a zsebében lévő villamosjegyekre firkantotta le. Vajon miért használták akkor ezt a reménytelen hangulatú szót: robotolunk? Jelentett ez valamit? És mit?

A sokféle tevékenység – alkalmadtán az ajtócsapkodás; indulatos viták is – természetes része volt a múzeumi életnek, tanulságos, néha egyenesen a szűk szakmába vágó – művészettörténeti – ismeretekkel/tapasztalatokkal lehetett gazdagodni munka közben. A fiatal muzeológus mindenesetre élvezettel és kíváncsisággal végezett bármilyen munkát. Állította, hogy a kiállítóterem felsúrolása óta más szemmel nézi Caillebotte híres *Parkettázók* című képét, mivel a derekában (vagy a térdében?) érzi a munkások mozdulatát. A „múzeumi gyakorlat” akkor lépett nemzetközi szintérre, amikor nemzeti biztосként 1995-ben felmosta a Velencei Biennále magyar pavilonját.

Szoborleltározás közben ébredt rá, mennyire fontos számára a plasztikai forma: keze önkéntelenül szaladt végig a bronzkompozíciók vagy a gipszfigurák felületén, tenyerében érezte az anyag alakulását, a szobrász kezének mozdulatait, plasztikai képzeletének mozgását a részletektől az összképig, a meg-

valósulásig. A raktárban, a művek leltározásakor vagy különböző gyűjteményekben kutatva, mintegy „kézközelből” értette meg a szobrok (képek, grafikák) szerkezetét, jelentését, minőségét. Eszébe jutott a bécsi Belvedere teremőre, aki rosszallólag csóválta a fejét látva, hogy a rendes látogatók közé keveredett muzeológus a Donner-kút egyik ólomfigurájának sarkát tapogatja. Az ólom langyos volt, szürke, lágyan, homályosan fénylett, éppen úgy, mint annak idején a mester műhelyében.

Mintha mindig sütött volna a nap, ha felment a fehérvári múzeum második emeleti képtárába, hogy lassan, tűnődve megkeresse a készülő kiállításon szereplő művek legjobb helyét. De hát kezdettől fogva mindig így volt ez, már akkor is, amikor az idősebb, tapasztalt kollégák mellett afféle lóti-futi szerepet töltött be. Kézilány, inas, tanonc, segéd-erő. Kéznel volt (vagy láb alatt?), csendesen figyelt, hogyan csinálják a „nagyok”. Kiállításrendezéskor a műveket maga szerette a kiválasztott helyre cipelni. A legnehezebbeket is. Óvatosan tolta őket odébb, húzta errébb. Sokat tanult az ilyesféle „múzeumi gyakorlatból” is, a tárgyak súlyát, az anyag természetét, a kompozíció struktúráját ilyenkor ismerhette meg alaposan. Néha leguggolt a szobrok mellé. Csikorgott a kőpadló, ahogyan maga felé fordította a bronzot, megdöntötte, hogy a ráeső fényben világosabban érzékelhesse a formák rendjét, egymásba

olvadását, találkozását, a plasztika sajátos logikáját. Gyakran jutott eszébe a kínai mese a festőről, aki egy nap maga is belépett a készülő tájképbe, s elindult a messzire vezető ösvényen. A muzeológus munka közben sokszor érezte úgy, benne él a kép terében, egy, az élettől különböző térben és időben, ott kedvére bolyong, csavarog egy meglepő, lassanként ismerőssé váló közegben. Egy ponton, ahol véget ér az út, ő megfordul, csendesen kilép a tájból, az alakok vagy a furcsa ábrák, a geometrikus formák közül, és visszatér a mindennapok helyszínére. Úgy gondolta, egyfajta belső utazás ez, amelyből mindannyiszor tapasztaltabban és érzékenyebben tér meg: addig nem sejtett összefüggések sejlenek fel előtte. Kalandvágó muzeológusként mindig is szívesen merészkedett ismeretlen vagy csak félig ismert tájakra, önfeledten bonyolódott az összefüggések kusza hálójába. „Kirándulásaira” túlélőfelszerelés helyett mohó érdeklődést cipelt magával, furdalta a szakmai kíváncsiság, talán ennek is köszönhető, hogy az évtizedek folyamán a kortárs művészet oly különböző forrásaihoz, gondolkodásmódjaihoz, műfajaihoz, képzeletvilágához, formáihoz jutott közel. Ezeken a felfedezőutakon a gondolkodás tágasságát gyakorolhatta. A megértés szívárványos üveggolyóját kapta ajándékba, négy évtizeden át ezt forgatta tenyerében, mint mesebeli kincset. Segítségével tanulta meg, hogy a művé-

szetben szó szerint minden lehetséges, a műveket ezernyi láthatatlan kötelék horgonyozza le a csak sejthető mélybe. Ezernyi láthatatlan szál köti őket egymáshoz, és ezek a szálak mások műveihez vezethetnek, műfajok határán léphetnek át. Kalandzásai nyomán lett világos, hogy amit tanult, az nem „szentírás”, a művészet (és az élet?) dolgai *másképpen* is lehetségesek, mint a receptkönyvekben írják. Hogy például geometria és vidékies tárgykultúra barátságosan megfér egymás mellett Halász Károly installációiban. Hogy Haraszty István mobiljaiban (és persze az Örkény-novellákban) már a hatvanas évek vége felé megjelent az a groteszk, tótágast álló világ, amin majd az „*Idézőjelben*” népe szórakozik. Hogy Baranyay András korai litográfiái láttán Károlyi Amy *Kulcslyuk-líra* című kötete jut majd eszébe, kicsiny méretű fotós kompozíciói láttán meg éppen a Schubert-dalok szenvedélyes intimitása, egymásra másolt negatívjairól az arcok paravánja mögött eltűnő (vagy éppen megsokszorozódó?) személyiség rejtélye. Csörgő Attila munkái ébresztették rá, hogy a matematika, a geometria és a mechanika milyen csavaros utakon válik szórakoztató vizuális jelenséggé. Háy Ágnes rajzaiban megcsodálhatta a vonalak rugalmasságát és erejét, amellyel a látószögek merész változásait képesek követni. Ilyen kalandozások nyomán vette észre egy nap, hogy Gecser Lujza merevített fehér vászonleplei tulajdonkép-

pen Schaár Erzsébet figuráinak „szellemalakjai”, és e két, egyébként oly különböző emberkép között – mintegy félúton – Balázs Irén meg Szabó Marianne textilbábúira bukkanhat a kutató képzelet.

Az éber és tudni vágyó muzeológusnak mindenestre hasznára váltak ezek a felfedezőutak. Talán az így szerzett ismereteknek köszönhetette, hogy többnyire könnyen, habozás nélkül tudott behelyezkedni a művekben testet öltő sokféle valóságba. Ez művészettörténeti-múzeumi tevékenységük során, tervezgetéskor általában hasznosnak bizonyult. Mielőtt valamely irányba elragadta volna a hév, képzeletében megjelent egy szigorúan feltartott mutatoujj, mely a minőség fontosságára figyelmeztette, az idő, a történelem, a művészettörténet összefüggéseire.

Nem véletlenül szerette mondani, ő afféle „kétkezi muzeológus”, a művészetben és az életben egyaránt a „jelentéktelen részletek” érdeklik legjobban. Mint a téstát gyúró háziasszonynak a só, a liszt, művészettörténészként neki is fontos volt az anyag, az anyag állaga, minősége, lehetőségei. A részletek rabjaként viszont sokféle tanulságot vonhatott le a körülötte folyó múzeumi élet, szakmai tevékenység mozzanataiból. A legfontosabbat mindnyájuk számára a dolgok, leletek, tárgyak, műtárgyak szemlélésének és megértésének az a sokféle útja, módszere, szempontja jelentette, amely csak megyei múzeumban lehetséges, pontosabban egy

„normális múzeumban”, ahol a különböző szakmák együttélésében a „szabadság, egyenlőség, testvériség” gondolata érvényesült. A nagy francia forradalomnak ezeket a szent szavait az ő köreibben persze senki nem ejtette ki. Mint ahogyan az elvárásokat sem fogalmazta meg közvetlenül egyik kollégájuk sem, bár valaimennyien érezték a többiek kíváncsiságának, várakozásának könnyű súlyát s azt a figyelmet, amely az idő múlásával egyre önállóbb elképzelések vagy tanulmányok felé sodorta őket. Úgy vette észre, itt a szakterületek mindegyike egyforma súllyal esik a latba. A tekintélyes római kori feltárást, amelynek eredményei alaposan átírták Pannónia történetét, egy elfeledett népballada zenéjének és mozgáskincsének megtalálását, a középkori bazilika alaprajzának tisztázását vagy a 20. századi magyar művészetet bemutató kiállítássorozatot egyaránt fontosnak tartják mindnyájan. Látnia, sőt saját bőrén is éreznie kellett, hogy az egymást váltó korszakok, régi és új idők folytonos helycseréje nem csupán múzeumi vizsgálataik tárgya, nem elvont és távoli, kihűlt anyag, hanem vérre menő, perzselő valóság. A jelen, az aktuális történelem fordulatai a múzeumban töltött évtizedek alatt gyakran nyomasztó, baljós fenyegetésként tornyosultak az intézmény fölött. De az is igaz, hogy a nehézségek, „a hivatalnak packázásai” ellen a kisváros fészekhez hasonló közegbe, még inkább a ház rendíthetetlen

közössége, belső éreje védelmet nyújtott. Az évtizedek során mindig úgy érezte, ez a múzeum fészek vagy csigaház, amelyben biztonságosan megbújhat. Később néha megkérdezték a kollégák, barátok, ismerősök, hogyan lehetett túlélni azokat a nem könnyű éveket. És csalódottan vették tudomásul, hogy a válaszból hiányoztak a heroikus vagy körmondfont magyarázatok. Az intézmény munkatársai igyekeztek úgy viselkedni, mintha valóban egy normális világ keretei, adottságai között élnének. Egyedül szakmai céljaikat, nézőpontjaikat tartották szem előtt, szakmai lelkiismeretük sugallatának engedelmeskedtek. Tudták persze, hogy másfajta célok, szempontok is létezhetnek, és hogy vannak intézmények, ahol ezeket előzékenyen figyelembe is veszik. A muzeológus, aki gyakran látta az ásatási gödrök alján heverő régmúlt esendő maradványait, ilyenkor az idők forgandóságára gondolt. Berzsenyi Dániel soraira: „Minden csak jelenés; minden az ég alatt, / Mint a kis nefelejcs, enyész.” Évtizedek múlva meglepődve találkozott ezekkel a sorokkal a múzeumigazgató-epigráfus gyászjelentésén.

A 20. századi sorozat vagy a kortárs kiállítások kapcsán sokszor hangzott el, hogy a modern magyar művészetet az érdeklődő látogatók és a szakma ezen a fehérvári kiállításokon ismerhette meg, korábban mindnyájuknak csak sejtései lehettek róla,

magukat a műveket nem lehetett látni. Mint valami nekrológ – legyintett a muzeológus az ilyen szövegekre. Volt a szavakban holmi feszélyező tisztelet. Mégis, a szecessziós Vaszary-festmény kiszabadítása a raktári anyagból annak idején valahogyan szimbolikusnak tetszett. Végül is kiállításuk alkalmat teremtettek a modern és kortárs magyar művészet bemutatására: a közönség szemtől szemben állhatott a művekkel, amelyeket csak hallomásból vagy régi könyvek reprodukcióiból ismert. Az ötvenes években felnőtt nemzedék – ehhez tartoztak ők is – sem ismert belőlük többet. Amikor kezdőként gyakran látták a kiállítótér falait, azt gondolták, itt lenne az alkalom és hely, hogy egyszer végre alaposan, érintésnyi közelségből szemrevételezzék az egyes műveket. Remélték, maguknak is, másoknak is hasznára lesz ez; a munka során mindnyájuk előtt kirajzolódnak majd az egyéni teljesítmények, a köztük lévő összefüggések (vagy ellentmondások) szálai – vagyis az adott korszak képe. Felismerték a rájuk szabott feladatot, és hogy ebben a „normális múzeumban” lesz alkalmuk „helyre tolni a kizökkent időt”. Néha egyetemi társuk, barátjuk, Tandori Dezső kötetének címét mormolták gondolatban: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Mint afféle felelőtlen, könnyelmű ifjak, aligha törődtek vele, meddig marad meg a lendületnek és a körülményeknek ez a harmonikus együttállása. Később meg csodaként

fogták fel, hogy művészettörténeti elképzeléseik megvalósítása negyven éven át kitartott.

A múzeum otthonos atmoszféráját a muzeológusnak a megnyitókra süített pogácsája jelképezte legjobban. Házi pogácsa! – hüledeztek a vendégek; ez másutt nem volt szokásban. Hja, a vidék! A pogácsahalom gyorsan eltűnt, de a teremben lévők még sokáig együtt maradtak otthonos beszélgetésbe merülve. A megnyitókön meg a sokféle munka során esett találkozások, beszélgetések közben szövődött az a háló, amely mosolygós irigység és/vagy elismerés tárgya volt köreikben, és amely később, a fővárosba költözésük után is körbefonta életüket.

A muzeológus kicsit szomorkodott, hogy – bár pogácsareceptjét sokan elkérték – a pogácsasütés szokását nem sikerült meghonosítania. Váratlanul egyszer csak fotókat kapott a Hejettes Szomlyazók valamelyikének konyhájából: a tepsiben a kerek kis sütemények szemmel láthatóan az ő receptje alapján nőttek magasra. Sajnos, a művészecsoporthoz akkoriban már régen feloszlott, ezt művészettörténeti ismeretek birtokában lévő háziasszonyként persze megértette.

Ha a pogácsával nem is, utódaikkal szerencsájuk volt. Meglepődve hallotta egyszer, hogy a hátuk mögött – egyetemi tanulmányaik mellett – őket nevezik meg „mestereiknek”. Ezeknek a fiataloknak a gondolkodása, ízlésük hasonlósága tette talán – vagy az

irántuk, „öregék” iránt tanúsított figyelem? –, hogy később – már az ő személyes részvételük nélkül – olyan simán, észrevétlenül folytatódott a múzeumban a művészettörténeti munka. Mintha még ott lennének.

De hát nem voltak ott, már nyakig ültek egy másik világban.

„...mikor a halott levelek mállanak szét az esőben” – Xantus János filmrendező 2001-ben mondott szavai pontosan írják le a nyolcvanas évek második felének atmoszféráját. A szavak beleragadtak a muzeológus fejébe, olyan pontos helyzetjelentés (vagy filmkép?) volt a korszakról. Ha akkoriban kilépett a műtermek ajtaján, ha kiemelte fejét cédulái közül, ha figyelmesen olvasta a fiatal írók, költők műveit, ha meghallgatta az Európa Kiadó valamelyik lemezét, vagy elbámészkodott a kirakatokban pöffeszkedő vastag talpú úgynevezett árvízi túlélőcipőkön, maga is érzekelte a valóság változását. Érezte a nyirkos avar szomorkás, füstös illatát. Vagy még többet is: a készülődő viharok barátságtalan előszelét.

Az „Idézőjelben” című kiállítás megnyitója előtt néhány nappal bekövetkezett a csernobili atomrobbanás. Az őszülő muzeológus elnehezült lélekkel forgolódott a kiállított művekből sugárzó derű, ironia és hetyke viccelődés levegőjében. Tanácstalanul toporgott, nyugtalanul: úgy érezte, a művekben gro-

teszk táncot járó jelenések mögül, akár Bukta Imre „mezőgazdasági installációin” a mezei munkások permetezőkészülékeiből meg a vasvillák háttéréből, szivárog valami gyanús, bűzös lé. Ha az ember, mint kiránduláson az útban lévő bokrok ágai mögül, képzeletben kilesett a távoli látványra, egyébként is olyan tájékra láthatott, amelynek virgonc és szemtelen üdesége a leménő nap fényében átmenetileg derűt áraszt. Egy fontos és rövid történelmi/művészeti történelmi korszak sziluettje és belső részletei jelentek meg ilyenkor a szeme előtt, miközben sejthette már évek óta az emberi história borús kilátásait.

A zöldségesnél a dús salátafejek és a viruló spénólevelek fölött azt beszéltek, ezeket a növényeket is érthette atomsugárzás, fogyasztásuk életveszélyes. A csernobili atomkatasztrófáról naponta érkező hírek, a hírlapi fotókon látható arcok feldúlták. A felrobbant erőművet két év múlva aztán vaskos, irdatlan méretű betonépítmény mélyére süllyesztették, amely rendületlenül őrzi majd a romokat, mint az operában Aidát és Radamest a sziklasír. Az utazási irodák az idők múlásával speciális túrákat szerveztek a világ emberi és természeti katasztrófáinak színhelyére. A báméskodó résztvevők Csernobilban borzongva sejtették meg: a boldogtalan kolosszus fenyegető páncélként az eltagadás, az elhallgatás és a nyilvánvaló hazugság keverékének ad ijesztő formát. Ha nem beszélünk róla, nincs. Ha nincs, ne is

legyen. A város egykori főterét most, mint árva, üres dobozok, lakatlan (lakhatatlan) sokemeletes házak veszik körül, a kopott járdákon, lépcsőkön száraz, rendetlen, halott fűcsomókon taposnak a rettegve kíváncsiskodó turisták. Csernobil időzárvány, amely az emberiség történetének egy pici darabját igyekszik zárójelbe tenni. Emlékmű: egyszerre titkolja el és örökíti meg a hazugságot.

A kisváros, a múzeum, a Jókai utcai kert, a ház nyugalmas élete messze esett a világ zajos eseményeitől. Mégis, a bokrok között, a Schaár-szoborra pillantva is lehetett érezni a levegőn átfutó remegést. Távolról, felmérhetetlen messzeségből jött, észrevétlenül elhalt, nyomában leheletnyi nyugalanság, nem múló aggodalom járt. A jelen közelebbi-távolabbi eseményei motoztak a levelek alján. Lassan szokta meg, hogy – az új médiumoknak köszönhetően – mindent szinte a történésekkel egy időben lehet érzékelni, tudni, felfogni, átélni. Itt, ott, egykor, éppen most – ezeknek a szavaknak már alig volt értelmük. A tér végtelenné tágult, az idő határai elmosódtak, minden mindenütt és bármely időben történhetett. A Jókai utcai kertben ülve a világegyetem egy végtelenül kicsi pontjának lenni – ahogy talán a csillagokból vagy az űrből látszik –, ez új élményt jelentett, szédítő tapasztalást egy ismeretlen valóságról. Mintha a kerten túl, a tűzfal másik ol-

dalán, egészen közel, csaknem érintésnyi távolságban terülne el Románia, Lengyelország, Afganisztán, Irak s a többi hely. Mintha a közelből, a téglafal másik oldaláról szűrődnének át a rettenetes hangok: a forradalom kiáltásai, a puccsok elfojtott fegyverzaja, a hadseregek nyomán megrengő föld nyögései, évekkel később az Öböl-háború robbanásai, aztán majd a New York-i tornyok leomlásának világvégi robaja. Az őszülő muzeológus-művészettörténész szeme előtt a hangok hallatán képzőművészeti látványok jelentek meg: a Hieronymus Bosch-festmények sötétből kicsapó baljós pokolfényei, egy Manet-kép katonái és a puskavégeken bodorodó füst, Lebbeus Woods rajzai. Tudta persze (önvédelemből?), hogy mindez másutt van/volt, *nem itt*, és tudta azt is, hogy mindez nagyon különbözik a történelemnek attól a testközeli, kézzelfogható valóságától, amely éppen akkoriban lépte át a múzeum küszöbét. Az a saját bőrére ment, mélyen személyes volt: saját teher, saját élet. A múzeumtól távoli események között is akadt ilyen: egy Solidarność-jelvény, amelyet 1981-ben egy varsói villamos utasaitól kapott, vagy a szétvert Fal egy darabkája, amelyet a berlini utcán talált, a messzeségből idesugárzó intimitást jelentették számára. Tapintható közelségbe hozták a históriát, ezzel enyhítették a dolgok és a körülöttük csapongó gondolatok súlyát. A csernobili „szarkofág” vagy a távoli Keleten folyó különböző

háborúk azonban – szerencséjére – nem tartoztak közeli élményanyagába. Nem az események közvetlen átélése, nem a személyes tapasztalat tette olyan közeli ismerőseivé a rettenetes részleteket, hanem a képzelet sodrása, olykor a művészeti ismeretekből felbukkanó emlékek. Ezek egyáltalán nem változtatták könnyebbé, elviselhetőbbé a hírekből, fotókból, szóbeszédből ismert távoli valóságot. Általában az újságokban vagy az interneten látott képek nyomán indult el a fantáziája, viszont ha messzire jutott, éppenséggel a szívszorító részletek közvetlen közelébe, az többnyire művészettörténeti képzettségének volt köszönhető. Azoknak az óráknak, amelyeket más múzeumokban, kiállításokon, kortárs műtermekben töltött. A bostoni Gudea-fej csigákba rendezett fűrtjeit ismerősnek találta: az istenség haja a divatos téli kötött sapkákra emlékeztette. Korábban olykor a fehérvári múzeumon is átsuhant a keleti kultúrák távoli levegője; az Ország Lili-festményeken lebegő héber betűk, a művész Nofretete-feje vagy a Böröcz-kiállítás egyik nézőjének hosszú „asszír” szakállá egy másik világból hozott ide egy csipetnyi „keleti fűszert”. Így történhetett, hogy a hírekből nem csupán az iraki háború eseményeinek elvont rettenete csapott le rá, de felbukkant az a szép, napos délelőtt, amikor a berlini múzeum termeiben lépteit kétoldalt a babiloni Istár-kapu oroszlánjai kísérték a kék-sárga csempefalon. Nagyon jól el tudta kép-

zelni az ünnepélyes menetet, amint elhalad a vas-
kos falak között, hogy a kapun át a várba (vagy
a városba) érkezzen. Hogy naphosszat elbámé-
skodjon a sok furcsa, számára többnyire érthetetlen
látványon, hogy hallgassa az ismeretlen mondatok
dallamát, ritmusát. Hogy ideiglenesen megmerül-
jön az idegen közegben. Otthonosság, idegenség
egyszerre.

Gyermekkora legfélelmetesebb figurája Jumur-
dzsák volt az *Egri csillagokból*. Elrabolta Gergőt!
Félszemű! Török! Csak felnőve értette meg, hogy
bárki lehet félszemű, bárki lehet török, vagy akár-
mi, akármilyen. Amikor Isztambulban belevetette
magát a nagyvárosi forgatagba, barátságos moso-
lyok, szemvillanások és bánatos bajuszok közepette
felfedezte azt az emberi közeget, amelyben sok-sok
ismerős részletet talált, noha a gesztusok, az arcki-
fejezések vagy a hanglejtések mögötti jelentés zár-
va maradt. A „Víz alatti palota” oszlopcsarnokaiban
egyszerre élhette át egymástól különböző világok,
a görög és a bizánci vonzását is, megfeythetetlen rej-
télyét is. A két hatalmas Medusza-fej a vízből hu-
nyorgott a látogatókra, a „ciszterna-palota” oszlop-
csarnoka a víz fölött lebegett: a kultúrák, a korok
a párás homályban, a fények és árnyékok hullám-
zásában, a víztükör hangtalan rezdüléseiben meg-
nyugtatóan békültek össze. És bár később nem ta-
lálta meg egyik Európán kívüli világnak sem igazi

bejáratát, se az ottaniak beszédének, gesztusainak
valódi jelentését, s nem élte meg saját idegenségé-
nek végleges feloldódását sem, személyes élményei
révén lassanként mégis közelebbi és hajlékonyabb
viszonyba került velük. A kilencvenes évek derekán
megismerkedtek négy szomáliai menekült gyerek-
kel; már éppen az örökbe fogadásukkal kapcsola-
tos teendőket intézték, mikor a három lány és a fiú
a zöldhatáron át továbbment Németország felé.
A fehérvári belváros népe barátságosan bámulta
őket a barokk házfalak között; a fekete arcok titok-
zatos mimikáját, a gesztusok ismeretlen jelbeszédét,
nyelvüket próbálták megfejteni a járókelők, isme-
rösök. A kertben, a kutya elől a gyerekek sikoltozva
ugrottak fel az asztalra: náluk a kutya vadállatnak
számít. Egyszer séta közben az egyik lányka této-
ván megfogta a kezét, és ezt a szót mondta halkán:
Mama. Idegenség, otthonosság.

„De hát ott is emberek élnek” – ezzel szokták
megnyugtítani azt, aki idegenbe készülve tart az is-
meretlen világtól. Az ősz muzeológus régész kol-
légái ásatásain megtanulta ennek a mondásnak
igazságát, annál is inkább, mivel maga is segédkezett
olykor egy-egy sír felbontásában. Ilyenkor láthatta,
tapinthatta elmúlt emberek évezredes csontjait, el-
múlt életek porát, a pusztta tény, hogy ott is, akkor
is – a Római Birodalomban például – „emberek él-
tek”. Megesett, hogy a nap végén fáradtan elnyúlva

feküdt, félálomban összemosódtak a nappal és az este részletei. A feltárt sírban meg az ágyban fekvő alak nagyon hasonlónak tűnt. Így hát az afganisztáni hegyek vagy az öbölháború helyszínei nem estek olyan rettenetesen messze. A sors súlyát cipelő, élet és halál hányattatásai alatt roskadozó emberi lények is közel voltak. Fel lehetett ismerni őket Schaár Erzsébet halott katonákat ábrázoló kompozícióján, ahol az élettelenül heverő testek, az elgurult sisakok elkeveredtek a meggyötört talaj göröngyeivel. „Sivatagi Vihar” – az öbölháború hadműveletének nevét az ősz muzeológus jelképesnek tartotta, képzeletében a tájakat és az embereket háborús zaj és forró homok lepte be, a nyugtalanul hanykódó föld eleven sírokat fogadott magába. Ujházi Péter korábbi „homokképein” bújt meg így az egykor volt élőlények, bogarak, csúszómászók élő vagy halott teste az anyag mélyedéseiben. Az élet mindenféle lenyomata egy halott tájban. A Bibliából ismert keleti városok romjait az iraki háború idején gyakran lehetett látni az interneten. Az egykor szabályos, célszerű és fenséges építmények, a tengerhullámokként egymásra torlódó házak most megvetemedett, csorba és roskadozó törmelékként heverték a semmiben. Egy óriás markába való kihalt, értelmetlen maradék. Baranyai Levente festményeire gondolt, amelyeken az eleven városok holt építészeti makettként jelennek meg. Eszébe jutott Hajnóczy Péter

hőse, akinek álmában egy halott perzsa város képe tűnik fel. Nem a dús élet, inkább a mozdulatlanság emlékei.

A babiloni (vagy ninivei? vagy bagdadi?) múzeum asszír domborműveit hosszú nyelvű kalapáccsal szétverő férfi „munkájára” rendőr felügyelt, körülötte lassan oszlott a porfelhő. A férfi dühe a másik gyerek homokvárát széttaposó fiúcskáé a játszótéren. A muzeológus a rövidke videófelvétel láttán Pasolini filmjére gondolt: a *Máté evangéliuma* utolsó képeiben felnyögött és megrázódott a Föld (a világ), mielőtt végleg porrá omlott és alásüllyedt a semmibe.

Kezdetben, amikor muzeológusnak készülve még könyvből tanulta a történelmet, könnyelműen szemet hunyt a változások felett: a történelemben ez így szokott lenni. De eljött az idő, mikor ráébredt: nehéz kettős szerepben élni át a folyamatot, amelyben az ember volt résztvevő-tanú, hogy ugyanakkor ő maga legyen az is, aki átérzi a folyamatos távolodás pillanatát. Hogy nehéz a visszapillantó tükörben fölényes pofát vágni, ha közben az arcunk körül egymásba omló világok füst- és porfellege kavarg. A baljós mozgás kitakarja a látványt.

Az ősz muzeológus fiatalon szerette a földgömböket; élvezte, ahogyan a tenyér érintésére az engedelmes golyóbis körbefordul tengelyén, ahogyan ujjával és szemével követheti rajta a földrészek sze-

szélyesen kanyargó körvonalát. A szárazföldek bizalommal nyújtóztak el a tengerek hátán, mozdulatlanul vitették magukat a lassú kékségben. A folyók: mint az erek; a hegyláncok és síkságok; mint egy ismerős arc plasztikája. A barátságos glóbusz többnyire a szekrény tetején vagy az íróasztal lapján állt, és kicsinynek, mozdulatlanul mutatta a világot, mintha a béke ügyes kis makettje lenne. Ugyanakkor egyáltalán nem hasonlított rá. A térkép papírja makulátlanul feszes bőrként borította be a gömbfelületet, egyenletes, mozdulatlan és kalandos terepet kínált a keresgélő pillantásnak. Az ősz muzeológus szeme előtt azonban egyszer csak megmozdulni látszott a sima felület: besüppedt, feltorlódott a föld, beomlott és feltornyosult, majd elnyugodott egy pillanatra, hogy aztán újra kezdődjék minden. Embertömegek indultak vándorútnak, egymás ellen? egymással összeolvadva? aztán szétválva? Embertömegek lepték el a földeket, a tengereket, végeérhetetlen menetük elvegyült a többivel, összekeveredtek, saját útjukra tértek. Ez mindig is így volt, a folyamat ma is tart. Folytonos népvándorlás, megállíthatatlan helycsere. Ahogy az Erkel-operában éneklük: „...jönnek / Véghetetlen sorban / Mind az elárvultak. / Mind a megraboltak!” Ismeretlen népek, a Föld szerencsétlen lakói. Ebben a nyugtalan vándorlásban a tapasztalt muzeológusképzetet egyaránt láthatta a sok évezredes történelem

törvényszerű mozgását meg az emberi sors szenvedéssel és néha derűvel teli, mindenképpen kiszámíthatatlan fordulatait.

Annál inkább, mivel alatta-körülötte is megmozdult minden, s hamarosan maga is ott botladozott, ott tétovázott már egy keskeny peremen, a szűk ösvényen, amely a verbális és a vizuális világ között kanyargott. Kezdetben persze gyanútlanul lelken-dezett, amikor 1985-ben a múzeum súlyosan, nehézkesen forgó stencilgépét elegáns másolóra cserélték. Az irodákban megjelentek a számítógépek, csilingelni kezdett a fax, s a megszokott zaj nélkül működött a nyomtató, egy külföldi vendég megjegyezte: „Mint nálunk, Brooklynban!” Az őszülő muzeológus jólnevelten mosolygott a korszerűségnek ezen az elismerésén. Ezeket a puhán csilingelő, kiismerhetetlen jelentésű hangokat máskor is hallotta már, postán, hivatalban: mintha nagyon távolról jöttek volna. A földgolyó másik oldaláról? A csillagok közül? Az úrból? Megérezte, hogy itt most valami másról, többről van szó. Nem csupán hangokról, nem az új gépekről, a technika leleményes találmányairól, hanem mindarról, ami majd ezekből a találmányokból következik. A gyorsuló idő mélyén végső soron az emberi létezés megváltozott dimenzióit lehet érzékelni. Annál is inkább, mert a tér határai valóban végtelenné tágultak. Hogy bolygók, űrhajók száguldanak a felfoghatatlan semmi úttalan

útjain, azt könnyedén fel lehetett fogni, de az úrlé-
nyekről érkező „hírek”, vagy az ürbe való temetkezés
új „szokása” elképesztették.

Még ott lépkedett a málló avaron, de valami vakí-
tóan csillogó végtelen nyílt meg szeme előtt, a huza-
tos úr szédítő mélysége-magassága, kiismerhetetlen
dimenziói. Fémese hideg jött onnan. Szívesen vissza-
lépett volna, de már nem volt hová hátrálni. Vagy le-
hetett volna? Az sem tűnt lehetségesnek. Meglapult
valami gödör alján, figyelte, mi történik.

Az ősz muzeológus nem tagadta, elég sokáig
téblábolt a régi és az új világ határán, azon az egy-
re szűkebb ösvényen, amely a verbális és a virtuális
világ között kanyargott. Bolyongásai közben így
talált rá egy alkalommal a művészkönyv speciális
műfajára.

Könyvek között nőtt fel, gyakran hallotta, hogy
a könyv nem játék. Az arany cirádás Jókai-sorozat
vagy a fakó kék vászonba kötött Klasszikus Regény-
tár éppúgy tiszteletet ébresztett benne, mint a Cse-
répfalvi kiadású József Attila-kötet szívhez szólóan
egyszerű formája. Sok ezer könyv sorakozott a pol-
cokon, egy kis piros, fekete címkés darabra azt
a sokat ígérő szöveget nyomtatták: *A boldog herceg*.
Tisztelettel és óvatosan belesüppedt a könyvespol-
cok körül lebegő, jellegzetes papírszagba, elégedet-
ten szívta be a porral együtt az illatot, talán a betű-
ket, a szavakat, a mondatokat is.

Az, hogy a könyv játék is lehet, korábban nem jutott
eszébe, mikor aztán egy kölni archívumban kezébe
foghatta a sok könyv alakú, de a hagyományos köny-
vekre többségében nem hasonlító „tárgyat”, lassan-
ként jókedve kerekedett. A nyolcvanas évek utolsó
harmadában, amikor a Kassák-évforduló alkalmá-
ból a múzeumban elkezdte a művészkönyv-műfajt
bemutató nemzetközi kiállítássorozatot, lelkesen
fogadta a világ minden tájáról érkező könyvmun-
kákat. Múzeumi szobáját előntötték a küldemények,
de nem bánta, sőt. Minden csomag meglepetést rej-
tett, az egy példányos grafikai albumok, csúfondáros
számárfülekkel és kaján firkákkal ékesített nyom-
tatványok, az összefirkált, olvashatatlaná tett szö-
vegek, a tipográfia szellemes játéka, az eredetileg
szigorú könyvforma oldott, ötletes kezelése – ezek
mind-mind boldog ámulatba ejtették: örült a köz-
lés váratlan, szabálytalan kalandjainak. Minthogy
mindig szerette a színes papírokat, a hosszú leve-
leket, a rajzos kommentárokat még a köznapi élet
vacakjaiból összetákolt tárgyakat, a művészkönyv
műfaj nagyon is közel állott ízléséhez. A nyolcvanas
évek irodalmában a szó, a szöveg fontos helyet fog-
lalt el a művekben: leleményes utakon, kacskaringós
és meglepő fordulatokon keresztül haladt, a nyelv
önereje vitte célja felé, „a túlsó partra”. Az ősz
muzeológus az ezredforduló körül aggodalmasan
pillogott körül: a műfajt nyilván utolérte és magával

ragadta már az új médiumok forgószele, kiállítás-rendezőként ezután csupa CD-könyvre számíthat majd. A megfelelő alkalommal azonban továbbra is leginkább tradicionálisan szabálytalan küldemények érkeztek a múzeum címére, ettől némileg megnyugodott. Ideiglenes megnyugvását öncsalásnak is nevezhetjük. Mert hamarosan látnia kellett, a műfaj végső soron az íráshoz, a nyomtatáshoz, a szöveghez, a könyvhöz, vagyis a verbális kultúrához kötődik, egy régi világ, múlóban lévő kultúra, az úgynevezett Gutenberg-galaxis terméke. Oldott és virtuóz játékosága ennek az elmúlásnak a jele. Helyébe valami más lép majd, a vizuális kultúra gyors léptekkel közeledő terméke, egy új kép-nyelv teremtette forma. Valami más – és a változás (vagy a művészkönyv műfaj vége?) nemcsak azért következik majd be, mert új technikák, új eszközök és velük új szempontok, nézőpontok jelennek meg, hanem mert az írásnak, a szövegnek a fontossága, jelentősége és jelentése lesz kevesebb. Majdnem semmi. Csak a célszerűen rövid vagy fecsegő közlés marad, mint a mobiltelefonok törmelék-beszédében. Szinte a bőrén érezte, ahogyan a verbális kultúra fokozatosan hátrál, süllyed, és átadja helyét a vizuális kultúra birodalmának. Sejtteni vélte, ahogyan majd az olvasás tevékenysége is kettéválik, könyvek és mindenféle egyéb információk világára (idetartoznak az újságok és a használati utasítások egyaránt). Meg-

szűntek az újságot árusító bódék, pavilonok; hírlapokat a nagy élelmiszer-áruházak hátsó polcain kellett keresni: a kép (tévé, videó, lightbox, számítógép, digitális fotó) vette át az írott szöveg szerepét. Csajkovszkij *Anyeginje* visszhangzott fülében valahonnan a 19. század mélyéről: „Hová, háová tűnt el a tavasz napja, / Ki mondja meg, hogy merre szállt?” A kilencvenes évek divatos együttese, a Quimby énekelt akkoriban: „Most múlik pontosan”.

Az ősz muzeológusnak már a nyolcvanas évek közepétől voltak sejtései arról, milyen erők, milyen eszközök, milyen mozgások, milyen irányok formálják majd a következő időszak képét, művészeti karakterét. Már korábban az op-art és különösen a Victor Vasarely-kompozíciók népszerűsége idején felébredt benne a gyanú: az egyszerű, varázslói gesztusok nyomán könnyű és virtuóz mutatóvány, szemfényvesztés zajlik az orrunk előtt. Egyszer Erdély Miklósnéknál a leves fűszerezési titkai iránt érdeklődött. „Hát... megbolondítottam egy kis petrezselyemmel” – mondta a háziasszony. Vasarelynél is mintha valami ilyen titkos „petrezselyem” horpasztotta/dagasztotta volna a síkot, csupán a geometria fegyelme csillapította a felületet. És innen már nem volt visszaút. – Két évtized múltán szédülni kezdett, ha egy kortárs szobrászatról szóló könyvben Yayoi Kusama valamelyik művének képéhez ért. A japán művész terei valahol a meghatározhatatlan mesz-

szeségben voltak. A Csók Képtár termeiben viszont a muzeológus naponta megfordult, falait, sarkait évtizedek óta jól ismerte, pontosan tudta arányait, szemében hordozta fényviszonyait. Mégis, amikor 1984 őszén Mengyán András karcsú, keskeny, magas gúlái mellett járkált a terem falai között, egy ismeretlen térben bolyongott óvatosan. „Paplanon lépdelt.” A derengő sötétben nagyvárosi utcák filmképei rohantak szembe, zuhantak rá a gúlák papírmeg tükörfelületére, onnan darabokban hullottak alá a padlóra, hogy aztán a magasba emelkedve fussanak tovább. Bizonyára a képek megállíthatatlan száguldása, tükröződése, a részek fékezhetetlen áradása, ez a mozgalmas homály tette olyan idegen-né az addig otthonos helyet. Ezt a megrendítő szédlést gyakran érezte a művészmozikat reklámozó filmhirdetések láttán. A terem közönségének szeme sem rebbent, közömbösen várták az „igazi” filmet. Az ősz muzeológus viszont megismerkedett egy újfajta térrel, térlátással, térábrázolással, amelyből sokat tanult, és amelyet ámulva-idegenkedve vett most tudomásul. A tükör egyébként is gyanús volt neki, mióta egyszer lakásfestéskor a derék mester a szeméttben talált tükördarabkákat beillesztette-bevakolta a frissen meszelt falba. „Így mindig tetszik majd látni, mi történik a másik helyiségben!” A csorba és vakotás tükördarabkákból megbolondult a tér, megbolydult, megzavarodott a téri

viszonylatok rendje, felborult a távolság és közelség logikája, összekeveredett a valóság meg a látszat. Ami korábban szilárdnak tűnt, arról kiderül, hogy képlékeny, hirtelen változó, folyékony, megfoghatatlan. El lehet benne tűnni. Lám, Mengyán András fegyelmezetten szenvedélyes installációja milyen korán megjósolta ezt! A térnek ez a kitágulása már régóta napirenden volt, és természetesen következett be. 1988-ban ő maga is találkozott vele a japán Tatsuo Miyajima installációján. Különös volt, ahogyan a velencei Corderie öreg téglafalai között ott nyújtózkodott ez a megszokottól annyira különböző, újfajta térdarab; ahogyan otthontalanul, helyét keresve fészkelődött az ismeretlenben. Mint ha egy idegen égítést csapódott volna be a csarnok falai közé. Az ismerős múlt magzatként hordozta magában a kiszámíthatatlan jövőt. 1996-ban már aligha csodálkozott azon az átalakuláson, amely Várnai Gyula kiállításán fogadta. A jól ismert múzeumi kiállítóterem pusztá falai között egy Heisenberg-idézet betűi lebegtek a térben: *A valóság attól függően más és más, hogy megfigyeljük-e, vagy sem.* Egy mondat betűi, semmi más. A művész egyetlen pontból vetítette a falakra a szöveget. A fekete papírból kivágott betűk alakja a távolságnak, a falak helyzetének megfelelően követte a vetített szöveg anamorfikus torzulásait. A belépő első pillanatban a térben szétszórt betűket látott, és meg kel-

lett találnia azt a kitüntetett pontot, ahonnan összeolvashatta Heisenberg mondatát. Ugyanakkor elveszítette a térérzékelés biztonságát. Ha felvette a kiállítóterem kis asztalán heverő maszkot, annak tükreibe pillantva egy furcsán megtekeredő tér ziláltan egymásra torló töredékeit kapta váratlan ajándékként, afféle ravaszkas „jutalomként”. Várnai betűi látszólag a semmiben lebegve megváltoztatták a perspektívát, és újfajta teret hoztak létre.

A kiállítóterben nem volt műtárgy. Az ősz muzeológusnak rá kellett ébrednie, hogy e kiállítással intézménye átlépte a láthatatlan határvonalat, amelyen innen a „normális múzeum” mostanáig csillogó fénye szerényen hunyorog majd, mintha valami távoli csillagé lenne; ott túl a világ, a képzőművészet, a múzeumok új korszaka kezdődik. A határt nem jelölte tábla. „...úgyhogy lehet, hogy nem is / veszed észre, és továbbmész, / anélkül, hogy lelassítanál...” Ahogyan olvasta Kántor Péter sorait, lassított, megtorpant, megállt, körülnézett, mintha valami jármű lenne. Kíváncsian várta, hogy a határon eléje táruló képből kiolvashassa az elkövetkezendő – vagy már sarkában lihegő? – történeteket.

„A jövő most van” – Bódy Gábornak ezek a szavai a muzeológus számára nagyon is pontosan jeleztek, hogy már egy megváltozott világban él, hogy amire generációja oly kíváncsian várakozik, amit a művészeti időjárás-jelentések jóslgatnak, az meg-

érkezett, és hamarosan felforgatja, átalakítja a megszokott világot. Az 1989-es politikai rendszerváltás után a kilencvenes évek elején kezdődött a magyar művészet „rendszerváltása”, és ahogyan a gyorsan szaporodó számítógépek mocorgása nyomán a gondolkodás, a kép, a forma ismeretlen, szédítő lehetőségei jelentek meg, egyre sebesebben látszott távolodni az ismerős és otthonos közeg. A Képzőművészeti Egyetemen a kilencvenes évek elején új tanszék alakult, ahol a fiatalok az új művészeti gondolkodásban és technikában rejlő kifejezőmódok kötetlenségét és szabadságát tapasztalhatták meg. Az évtized közepén Budapesten megnyílt nagy kiállítások – *Pillangó-hatás, A művészetén túl* – látogatója megrendülve állhatott egy művészeti földrengés közepette, látványok, távolságok, idők viharában, a művészetén túli tartományban. Megrendülve állt ő maga is a Műcsarnokban vagy a Ludwig Múzeumban: az ismerős helyszínek egyre tágultak, ő úgy érezte, egy talpalatnyi szárazulaton áll, körülötte sebesen hullámozó víz (talán a tenger?), mely hamarosan elnyeli a múltat, a jelent. Ha hátranéz, láthatja a türelmetlenül tipródó jövőt, amint szeretne végre élre törni.

Ő maga nem volt türelmetlen, se bánatos az idők múlása, áramlása láttán: egyszerűen be kellett látnia, legtöbb kortársáéhoz hasonlóan az ő feje is másképpen jár, mint a fiatalabbaké.

Az új médiumok révén sorsdöntő változás történt a képpel. Nem esett jól látnia, hogyan válik egyre anyagtalanabbá, füsthöz, ködhez hasonlatossá, árnyékszerűvé a mű. Készségesen elismerte, új eszközök, új technikák használata esetében szükségszerű a változás, nem is lehet másképp. Igyekezett levonni a tanulságot, és figyelni, ami történik. De azért örömmel gondolt vissza a Nyolcak festette csendéletekre, ahol a konyharuhák redőin vagy egy-egy tányér, köcsög térbe fordul plasztikáján szeme követhette az ecset és festés gesztusait. A részletek mögött a mélyben ott feszült egy láthatatlan, szilárd szerkezet, amelyet a képépítés régi törvényei szabtak meg. Valami súly talán, a dolgok jelenlétének súlya lehetett más, mint a mai művekben; ez nem függött az ábrázolástól vagy az absztrakció fokától: nyilván, mert a létezés nehézsége, ereje, lélegzete éltette a képet. A kép az ő számára addig mindenestre a szilárd és örök világ darabja volt. Ez megnyugtatta. A kilencvenes évek közepén azonban Herskó Judit fehérvári kiállítását rendezve szemtől szembe állhatott ennek a szilárd és örökösnek gondolt világnak az átváltozásával, a folyamattal, ahogyan a kép átalakul, ahogyan az emlékezet labirintusában bolyong, ahogyan az egykori valóság létezését átengedi a valóság könnyű, illékony emlékének, lenyomatának, árnyékának. Rakosgatta a nehéz, nyers vaskeretekbe foglalt üveglapokat, amelyeken

a művész régi családi fotók emlékképét rögzítette: az eredeti fotográfiák, és velük az eredeti idő – mint egy áhítatos boszorkány konyhájában vagy egy aranycsináló forró üstjében – párlattá váltak, s az emlékezet gőze gomolygott felettük. És volt a bemutatott művek között egy, amely különösen megrendítő erővel hozta a néző tudomására, hogy a kép törekenyen billeg jelenlét és eltűnés határán, majd el is tűnik. El lehet tűnni. A nagy méretű viasztáblára vetített régi fotográfiát – amint a viaszban lévő kanócokat meggyújtották – lobogó lángok vették körül, a kép lassan „elégett”, eltűnt, helyét fokozatosan vette át a tűz, az olvadó viasz. Megsemmisült a kép, és vele a szereplők is, lánggá, hamuvá olvadtak a forróságban. Az emlékezet sokféle rétege alámerült az idők útvesztőjébe.

A 20. század nyolcvanas éveiben burjánzásnak induló, egyre szaporodó képelméletek végső soron azt a megtorpanást, kételyt árulják el, amely elfog mindnyájunkat, ha át kell lépnünk egy határon valami ismeretlen új felé. Azt a zavart fejezik ki, amelyet egy sok évszázados képkultúra, képnézés, képlátás, képmagyarázat tapasztalatainak alapvető megváltozásakor érzünk. Ezek az elméletek olyan időszakban születtek, amikor a műfaj története meghatározó fordulópontjához ért, amikor odaért a szakadékhoz, amelynek mélysége felett átugorva más ismeretek,

más szempontok, más látványok, más formák fogadják. Francis Fukuyama történész egy cikkében már 1989-ben a történelem végéről beszélt. Lehet, hogy igaza volt? Egy határt átlépve másik világba érkezik az emberiség.

Az ősz muzeológus úgy látta, más lett a kép, vagyis többnyire mást tartanak képnek, mint amit ő és generációja annak nevezett. Az orvoslásban új képalkotó eszközök jelentek meg, a röntgenkép mellett a számítógéphez kötött technikák – MRI, CT – által létrehozott „kép” az emberi szervezet állapotáról, a test folyamatairól adott számot. Kétségtelen, a hozzá nem értő számára nincs jelentésük, az ősz muzeológus szeme azonban néha látott bennük képekhez hasonló részleteket, többnyire absztrakt formákat, romantikus tájakra emlékeztető formacsoportokat. Orvosi jelentésüket nem ismer-te, a műalkotásoknál megszokott képi-kompozíció-beli jelentésük sem volt. A vizsgálatok alkalmával a „képek” tudományos célra készültek, nem művés-zeti alkotásnak. A festő Szántó Piroska fiatalon el-határozta, hogy öregasszonyként majd a piac réme lesz, afféle szekánt néni, aki botjával piszkálgatja a zöldséget, leszólja az árut: „Ez magának krump-li?!”. Mostanában – ősz asszonyként – szívesen kér-dezte volna: „Ez magának kép?!”

Az emberek – és ez már régóta tartott – lép-ten-nyomon előkapták mobiltelefonjukat, és „képet

csináltak” beszélgetőtársaikról, a múzeumi tárgyfel-iratokról, egy éppen megpillantott, valamiért fon-tos tárgyról, bármiről. Ez a bármi meghökkentette, elgondolkottatta: az ember szeme előtt ébredéstől elalvásig, s aztán álmában is, a képek milliárdjai fut-nak el, de annak idején nem mindegyiket nevezték képnek, csak azt, amit valamilyen módon – vázlat, emlékezet vagy fotó alapján – megörökítés céljából „kiválasztottak”. Ennek a gesztusnak a mélyén buj-kált valami szertartásos, ünnepélyes is. A kiválasztás mozzanata nyilván most sem hiányzott, legfeljebb új szempontok szerint működött, ugyanakkor el-képzелhetetlen mértékben és iramban szaporodott a „képek” mennyisége. A muzeológus hűledezve gondolkodott el: mi lesz ennyi „képpel”, mit csinál-nak velük, archiválják, vagy kidobják? Egyáltalán: meddig maradnak meg? Fent keringenek valahol az úrben? Találkoznak? Egymásba ütköznek? Kioltják egymást? Megsemmisülnek? Nézte a csillagos eget, mint egy népdalban. Számtalanszor tapasztalta, hogy a tévé hangját lekapcsolják, a képernyőn futó kép érdekesebb, hitelesebb, mint a beszéd. „Ha látnak is, jobban elhiszik, amit mondok” – mondta állító-lag II. Erzsébet angol királynő. A 20. század elejének nagy találmánya, a hangosfilm annak idején végre párosítani tudta a képet a hangzó szöveggel. Kép és szöveg most újra elvált egymástól. Ha ezeknek az új-fajta „képeknek” a természetére gondolt, úgy vélte,

általában van bennük valami közös. A legfontosabb talán az, hogy a feliratot, a szöveget mintegy „kép-re”, egyfajta vizuális jelre fordítják. Szöveg helyett kép: a sok évezredes tradíciót sarkaiból kifordító változás alapjaiban rengette meg és fordította fel a megszokott világ rendjét. Lassan, mintegy „feltételes módon” kezdte látni, ennek az új közlésmódnak, új nyelvnek éppúgy van értelme, jelentése, mint a réginek. Egyszer elmagyarázták neki a vállra tetovált minta vagy a karra festett rózsafüzér bonyolult szimbolikáját. Új nyelv jön, hm. Vele idővel nyilván új stílus is, amely természetesen az emberi kultúrák sok évezredes forrásaiból táplálkozik. Magába foglalja a tetoválások formakincsét éppúgy, mint a nagyvárosi graffitik gondosan hevenyészett rajzát vagy a kispolgári konyhák hímzett falvédőinek ábráit, a képes reklámok meg a mindenütt használt piktogramok rövidre fogott információit. Az volt az érzése, ennek a keveréknek az alján – mint kávécsészében a zacc – valami nagyon is egyszerű képi fantázia zavaros üledéke lapul.

A lakásokból eltűnedeztek a régimódi telefonkészülékek; az új mobiltelefonok szögletes kis dobozaiban, a korszerű dizájnban ezekben a köznapi remekeiben az ősz muzeológus hajlamos volt a közelítő jövő jelképét látni. Az úgynevezett okostelefonok egyenesen imponáltak neki: az egyszerű kapcsolatteremtésen túli képességeik – levelezés, olvasás, in-

formációk, banki műveletek, célirányos applikációk és így tovább – lenyűgözték. Elmult idők gyermeke lévén, távoli idegenként messziről, reménytelenül irigykedett. Vagy el-elvigyorodva szórakozott rajtuk, mintha Karinthyt olvasná: ha megnyomunk egy gombot, kijön egy másik gomb, amit szintén meg lehet nyomni. A zágrábi lakóház úgynevezett okosajtaja magától nyílt, ha „megérezte”, valaki be akar jönni, de a kitaruló ajtó jól fejbe verte, ha rossz helyen állt. „Okos, okos, csak esze nincs neki” – halatszott Vilt Tibor nevetése a múltból.

Barátnőnket különben is zavarta, hogy lapos lett minden, és valahogyan személytelen. A kép vékony, áttetsző, hártyszerű. Informatív. A tér tágas, megnyílik a végtelen felé, határtalan és billenékeny. Megbízhatatlan. Úgy látta, a műveknek ez a légiessé válása, elanyagtalanodása valahová a hatvanas évek közepére nyúlt vissza, a konceptuális törekvések felbukkanásával. Mint történész tudta persze, hogy a tényeket és összefüggéseiket megvilágító gondolatnak a megjelenés formáitól távolodó lendülete szükségszerűen jelent meg éppen akkor, amikor mind a figurális, mind az absztrakt művészet lehetőségei kezdtek kimerülni; egy út lezárását és új szemlélet megjelenését, a jövő ismeretlen fényeinek felcsillanását jelentette. Lucy R. Lippard John Chandlerrel írt 1968-as cikke, a *The Dematerialization of Art* a hatvanas évek közepére teszi a konceptua-

lizmus megszületését. A muzeológus aggodalmas homlokráncolások közepette olvasta a szöveget. Hogy micsoda? Elanyagtalanodás? Későn ébredt volna? A hatvanas évtized második felében itthon rövid ideig még élvezni lehetett annak az időszaknak éretten ragyogó termését, a művek gazdag, nagy ívű lélegzetét, a szorongató időktől megszabadult élet és művészet aranyló sűrűségét. Kondor Béla „szentképei”, Ország Lili vagy Schaár Erzsébet kompozíciói, a textilesek váratlan előlépése a színpalak mögül, Nagy László és Juhász Ferenc költészete vagy Jancsó Miklós nagy filmjei éppenséggel egy kurta, átmeneti aranykor telített súlyát és további ígéretek frissességét hordozták. Megjelent a színen egy új generáció elszánt csapata is. Az ő munkáik nyomán alakult át a képzőművészet látásmódja, formanyelve. A neoavantgárdnak ez a rövid, nagyjából 1968-tól 1972-ig tartó periódusa következetesen ismételte kérdéseit. Kérdőjeleivel, kételyeivel gyökereinél ásta alá a művészeti hagyományt, még ha egy csapásra nem is változtatta meg a tradicionális műtárgy fogalmát. 1972-ben barátaink múzeuma is dolgozott már egy koncept-kiállítás tervein. Ezek a magyar koncept-művészet helyzetét, törekvéseit mutatták volna be, azokat a mélyből feltörő erőket, amelyek – föld alatti bűvópatakként – lassan alámosták a képzőművészeti gondolkodás stabilnak látszó alaptörvényeit, alapigazságait, kitágították

a kereteket, elsodorták a kortárs művészet addigi határait. A mappa, amelyben az „elképzelések” vázlatait, leírását, modellfotóit gyűjtötték, sokat elárult a művészek gondolkodásának változásáról, az új utakról. Jól lehetett látni, hogyan nyújtják ki csápjaikat – elhagyva a biztonságos tere-numot – újfajta, olykor meredeknek tűnő gondolati pályák, szokatlan megközelítések, a régi rendet apránként felforgató és más törvényeknek engedelmeskedő, kalandos távlatok felé.

Pauer Gyula *Első Pszeudo Manifesztuma* 1970-ben készült. Tevékenységének tapasztalatait foglalta össze, és fontos kérdésre világított rá. Akkoriban a művész egyszerű geometrikus testekre (kocka, téglatest stb.) egy gyűrött felület képét vitte fel; az egyszerű forma és a gyűrött felület közti feszültség a szemlélőnek kíméletlenül tudtára adta: a dolgok nem feltétlenül azonosak önmagukkal. „Nem mind arany, ami fénylik”, vagy „A látszat csal” – ezeket a köznapi bölcsességeket anélkül használjuk, hogy gondolnánk a szívbe markoló, mélybe vezető igazságra, amit rejtenek. Pauer pszeudo-művei a kijózanító pofonok erejével világítottak rá valóság és látszat ellentmondására; kézenfekvő és bravúros mutatvány volt ez, amely elbizonytalanította a látást, és kérdőjeleket rajzolt a valóság köré. A valóság bőre egyébként éppen akkoriban kezdett hasadozni. A muzeológust Pauer győzte meg végleg, hogy való-

ság és látszat között egy ismeretlen tartomány húzódik, és meglepődve tapasztalta, hogy távolságuk, közelségük, azonosságuk és egymásra vetülésük határa hártavékonyaságú. Már a szürnaturalisták képei láttán is úgy érezte, mintha az ecset felsértené az ábrázolás bőrét, és a „sebek” mögött itt-ott felsejlene valami ismeretlen mélység. Akkoriban mások máshonnan jutottak el ebbe a sötét szakadékba. Francis Bacon angol festő például száj- és fogbetegségekkel kapcsolatos orvosi könyveket tanulmányozott, és anatómiai ábrázolások nyomán jutott az emberi arc vonásainak megrendítően kegyetlen látványához. A hetvenes évek elején aztán kibújt a szög a zsákból: lassanként repedezésnek indult a kelet-európai valóság panorámája is. Ideig-óráig még javíthatónak tűnt, noha egyre jobban pergett róla a festék, türemkedett kifelé belőle a szalma, a rongy, mint egy kopott hintaló hasából. Kezdett szétválni a bőr és a tömés, a külső és a belső, a valódi és a látszat. Pauer Pszeudokiáltványa így nagyon is aktuális és kegyetlenül szókimondó összefoglalása volt a helyzetnek.

Hogy tér-e vagy kép, végül mindegy is. A kilencvenes években mindkettő megváltozott. A tér esetében valósággal úgy érezte, kihúzták lába alól a talajt: megtántorodott. Meg kellett kapaszkodnia, és persze művekbe kapaszkodott. Mindaz, amit a szobroktól (a willendorfi Vénusztól Lorenzo Ghibertin

át Kenneth Snelsonig vagy Vigh Tamásig), a szobrászattörténetből megtanult, megértett, megtapasztalt, elgondolt, elképzelt, most éppen tűnőfélben volt. A tér, amely a formák között feszült, és túlnyúlva rajtuk láthatatlan, mágneses erejével kijelölte a szobor hatósugarát, lassanként átalakult. Mintha elrugaszkodott volna a talajtól, könnyedén átlendült egy olyan területre, ahol merőben más gondolkodásmód, látásmód, érzékelésmód van érvényben, amelyet egy másik világ, egy másik valóság törvényei uralnak. Ha akkoriban szívesen hallgatta Schubert *C-dúr kvintettjét*, az nem lehetett véletlen. Talán előérzet, jóslat inkább. A hátborzongatóan egymásba gabalyodó, kétségbeesetten jajongó vonósfutamok mögött recsegett-ropogott a biedermeier világ barátságos furnérja; alatta nyögve omlott össze a (klasszicista) valóság.

„Semmi sem egyenes, minden srég”. Gádor Béla humorista mondata mintha megjósolta volna az újfajta látás, nézés, műszemlélet egyszerre vonzó és idegenszerű karakterét. Az ősz muzeológus mindenesetre az új műveket szemlélve egy ideje úgy érezte magát, mint akinek lába alól kihúzták a valóságot. A megszokott, biztos „szőnyeg” híján szokatlan „talajon” kellett járnia, egy ismeretlen térségben, annak váratlan öblei, kanyarjai, folytonosan mozgó-alakuló „határai” között. Képzeletbeli útja az online tér hir-

telen változó, számára kiismerhetetlennek látszó és folytonosan át- meg átformalódó, zordon fjordjai, barátságos öblei között haladt, ahol a távolságnak vagy a mélységnek állandóan változó, relatív szerepe, viszonylagos jelentése lehetett. „Minden csak jelenés.” Jól mutatták ezt a zoom-konferenciáknál, zoom-tanításoknál alkalmazott, képernyők közvetítette képkockák, a skype-beszélgetések. Hiába tudta, hogy mindez a technika csodája, számára valahogy valószínűtlen, megemészthetetlen, idegen maradt. Bámult, mint falusi kislány Pesten. Végül is megmaradt neki az öröm, amely saját kortársainak művei láttán elfogta, Nádler ecsetjeinek lendületes nyoma vagy Jovánovics alig látható, érzékeny, szigorúan őrzött rejtélyektől átítatott csipkefelületei, formái az ő nyelvén beszéltek; ha azonban – mint ez sokszor megesett – a fiatal generáció műveivel nézett szembe, gyakran csóválta a fejét, mint aki az új típusú művekből hiányol valamit.

Ha felszállt a fehérvári autóbuszra, duruzsoló beszédzaj fogadta, az utasok mobiltelefonjaik fölé hajoltak, fülükhöz emelték: helló, most szálltam fel, már a buszon vagyok, mindjárt indulunk, mi van, mi lenne, most csukják be az ajtót, na, szia. A telefonálók az autóbuszon ültek, de valójában nem ott voltak, nem voltak jelen. Egyszer séta közben megelőzte egy fiatal pár, mindkettőjük fülén mobiltele-

fon, ki-ki a maga partnerével beszélgetett. Fogták egymás kezét, de mindketten valahol másutt voltak, más térben. Ezt a teret érezte már egy korai Pilinszky-versben: „Kikönyöklők a szeles csillagokra”, vagy Kenneth Snelson megfeszített húrokon ég felé kapaszkodó konstrukcióin. Érezte, de nem ismerte. Amikor aztán maga is áttért a számítógép használatára, el kellett gondolkodnia a tér változásain, amelyek végül is egy számára szokatlan, ismeretlen, új terminőséghez vezettek. A számítógép billentyűi mögött határtalanná tágult és végtelenné mélyült a tér, benne felfoghatatlan messzeség és mélységek-magasságok tárultak fel, ismeretlen távolságból érkező világok közelítettek egymáshoz, összekapcsolódtak és szétváltak. Összekapcsolódásuk és szétválásuk nyomán elképzelhetetlenül bonyolult háló szövődött a világ dolgai, részecskéi között, körükön fonódva, egyszerre egymáshoz szorítva és nekiszabadult burjánzásra ítélve őket. A háló szálai között nyíló lyukak, mint kicsiny ablakok, hűvös, képzelettel felfoghatatlan mélységekbe nyíltak. Talán a hideg ürre, „a szeles csillagokra”. A perspektíva, amely korábban a művekben a látványokat, a részleteket oly lendületesen sodorta előre, egy irányba, most mintha tótágast állt volna, megmozdult, elhajlott, irányt változtatott, nekilódult, megperdült, bukfencet vett. A barokk templomok kupolafreskóin forgott így a tér, hogy bújócskát játsszon a fel-

hőkkel, az angyalokkal, az alakokkal, ott érzékelt először a térnek ezt a felfoghatatlan és bizonytalan jellegét, csalóka természetét. Ha egy nyári délutánon belépett a fehérvári ciszter templom kapuján, a főoltár barokk freskójáról levált és elébe szaladni látszott a levegős tér, képzeletét magával ragadta a gyengéden simogató, szellős távolság, a szószék hancúrozó puttói vagy az alakok és tárgyak között derűsen imbolygó semmi.

A mobiltelefon felületén az ujjak mozgása nyomán változott a „kép” s vele a tér, zsugorodott, tárgult, tetszés szerint. Elveszítette állandóságát, képlekeny, változékony, rugalmas lett. Állhatatlan. „Minden inog. S az ingatag közegben / ingatag tömeg tolaakszik az ingatag jövőbe” – írta Orbán Ottó. Új tulajdonságok, új értékek, új tartalmak, új jelentések keltek életre, a jelen és a jövő ellenállhatatlanul sarjadó, mindent belepő folyondárjai.

Azt sem volt könnyű tudomásul vennie, hogy a szó, a szöveg fontossága másodlagossá válik, a hétköznapi beszéd folyamatos, véget nem érő locsogással hígul; alkalomadtán nem jelent semmit, pusztáhang, zaj csupán. A hallgatás, a csend ritka jelenség, az új közlési eszközök (a mobiltelefon például) segítik, megkönnyítik ugyan az érintkezést, de mintegy végtelenítik a semmitmondó, semmit nem jelentő beszédet, beszélgetést. A beszéd folytonos, de súlytalan.

Nem csupán a kimondott szó, a beszéd súlya változott meg, tűnt el, de az írott szöveg jelentősége is. A postás egyre ritkábban hozott kézzel írott, baráti levelet: az egyéni kalligráfiák személyre szabott, személyiséget sugárzó grafikai forgolódása idővel messze tűnt. Az ilyen levél olvasásához hozzátartozott az idő és a kávé, az üldögélés, a tűnődés a leírtakon. A tiszta élvezet.

Az 1960-as évtized második felében Frey Krisztián képein lehetett érezni a kézírás erejét: a betűk, a megidézett vers- vagy felirattöredékek, a sántítva botorkáló ritmus megelevenedett, ahogyan a betűk egymást követve, egymástól elmaradva vagy egymást megelőzve ugráltak a háttér síkján. Freynél a kalligráfia erősödő-gyengülő lélegzete betöltötte a kompozíció felületét, és hűségesen megőrizte annak a „valakinek” a gesztusait, akié az írás volt. És képi erővé vált.

Esterházy Péter egyszer azt írta, hogy őt a szavak sodorják. A szavaknak ez a sodró lendülete nála írásműveket teremtett, mint ahogyan Freynél a kézírásé képet. Freynél a betűket persze nem mindig lehetett felismerni, elmosódó, foszladozó árnyékuk sokszor az égen úszó felhők formáira emlékeztetett, de ilyenkor is megőrzött valamit a kézírások fegyelmezett lendületéből, a betűtöredékek magukkal ragadták a festő képzeletét. Frey mélyen ismerte az írás formáinak kifejezőerejét, mint ahogyan hat-

vanás évekbeli képeinek tanúsága szerint egyébként Ország Lili is.

Ami aztán a szöveggel történt, csak a felületen hasonlított ahhoz, amit az „idézőjel-generáció” a nyolcvanas évek közepén művelt vele: a nyelv furfangos fordulatai és a szavak jelentésrétegeinek egymásba csúszása, a sokféle jelentés alkotta dimenzió fokozatosan veszítette el erejét és meglepő, megvilágító, további gondolatokat provokáló ötletességét. Ahogyan – mint az előző évezred korszakváltásai során mindig – változott a világ, úgy alakult, változott a nyelv is. A nyolcvanas évek közepén kezdett darabjaira hullani a valóság képe, és ehhez híven a nyelv csavaros fufangjai nekiszabadult, csillogó bomlásba kezdtek. A valóság tükre összetört, és egy-két évtized múltán egy ismeretlen, új valóság képe nézett vissza a tükörbe bámulóra. A régi művészzel foglalkozónak az *ikon* a pravoszláv templomok képeit jelentette, a számítógépek használóinak a képernyőn szereplő jeleket – és e mögött a változás mögött egy egész univerzum megfoghatatlan, kiszámíthatatlan ereje, hatalma sejlett fel.

Mostanában érzékelnie kellett, hogy a beszédből, a szövegből kiveszett az a tónus is, az a tiszteletteljes, kissé tartózkodó és óvatosan körültekintő, udvarias és nemes hangvétel, amelyet a rendszerváltás környékén még használtak, ő is akkoriban hallotta/olvasta utoljára. A *Jelenkor* folyóirat közölte annak

idején két, egymástól nagyon különböző irodalmár, Csengey Dénes és Balassa Péter levélváltását. A téma, a vitatkozó felek álláspontja, a felvetett és ugyancsak eltérő szempontok mellett elsősorban a hangvétel jelentett megrendítő élményt: mintha belehallgatott volna két régi honfi közt folyó vitába. Az az egymást becsülő, nemes és komoly zengés, amelynek alaptónusát még a 19. század örökölte át a 20. századi irodalomba, eloszlott, eltűnt a kultúra egész területéről, a közbeszédből meg már réges-régen kihalt. Vagy megritkult; néha kivételesen felbukkant még művészeti és társadalmi témákat megvitató nyilvános levélváltásokban. Olykor felfedezni vélte ezt a nemes tónust egy-egy képzőművészeti alkotás esetében is. Megyik János debreceni egyetemi építménye alatt állva ráismerni vél a nagy középkori katedrálisokban kerengő, áhítatos lélegzetvétel komolyságára és nemességére, az ilyesmi azonban egyre inkább kivételnek számított. Régi idők idáig szivárgó emlékének. Tudta, a nyelv az idők múltával folyamatosan változik. De most másról volt szó. Arról, ahogyan elfelejtődnek egyes kifejezések, beszédfordulatok, az egyének egymáshoz való távolságát, egymáshoz való viszonyát jelző beszédformulák is; ahogyan folyamatosan formálódik, alakul a beszéd a köznapi vagy művészi használat során. Az ősz muzeológus olykor maga is jól szórakozott egy-egy slammer produkcióján, átmenetileg el-el-

ragadta a ritmus, a szavak ütemesen lüktető sod-rása, de hiányolta a szavak önálló plasztikáját, azt a derengő „holdudvart”, amely körülveszi az egyes szavakat, és sokféle jelentést ad nekik. Úgy érezte, a *slam poetry*-ben a szavak jelentése másodlagos, legfontosabb a mindent elsöprő, gyors ritmus, az hajtja előre, vonja maga után „mozdonyként” az egész „szerelvényt”. Kíspesti gyerekkorának szomszédos asztalosműhelyében rejtélyesen, ismeretlen szabályok, ötletes és vidám farigcsálás közben készültek a dolgok, hullott a fűrészpor, a forgács, a főlösleg, míg kialakult a végleges, célszerű forma. A slammerek hasonlóképpen fűrják-faragják a nyelv anyagát. Vicces forgács, omló törmelék marad a műveletek után.

A kilencvenes években a képzőművészet nyugtalanul forgandó, napról napra változó közegében véglegesen feloldódtak a klasszikus műfajhatárok; az önálló területek fokozatosan, találékonyan keveredtek egymással: ez a folyamat már a hetvenes évek közepe óta tartott. Az ősz muzeológus teljes szívvel tudta volna méltányolni a keveredés ötletességét, messze világító gondolatsziporkáit, izgalmas eredményét, ha nem hiányol az új típusú művekből valamit, ami az ő számára a művészetnek műfajoktól független – és talán legfontosabb – síkja (közepe, szíve) volt: az emberi jelenlét súlyát. Ez ragyogta be Simone Martini *Angyali üdvözlésén* a vázában nyíló

liliomokat, vagy Van Gogh képén az ócska, félretaposott cipőket, Piet Mondrian *Broadway Boogie Woogie*-jának kopogós ritmusát, vagy a Nádler-képeken a fekete festékbe mártott ecset lendületes kanyarjait. Nemegyszer előfordult, hogy a telefon másik végén géphang jelentkezett, és nem vesztegetve a gyors időt, elhadarta az aktuális gyakorlati tudnivalókat. Az ősz muzeológus ilyenkor zavartan azonnal letette a kagylót, amelyből valami idegen közeg személytelen, gépies szele fújt a fülébe. Nem kedvelte a géphangot, inkább az ismeretlen vagy baráti hangokat szerette, a köhécselő, rekedt dadogást, a zavar otthonos neszeit, kedvelte az intézmények telefonközpontosainak unott hadarását is. Szerette elképzelni azt a másik, távoli személyt, akit nem lát ugyan, mégis hallja a lélegzetét, bosszús vagy vidám, eleven hangját, akinek teste, össze nem téveszthető vonásai vannak, akinek egész egyénisége, sorsa hangjával együtt ott kavargó a telefonkagyló kerek kis öblében. Annak idején az ipari vásárok látogatói valami alkalmi stúdióban megörökíthették hangjukat, s az arról készült lemezt megvásárolhatták. „Saját hangja, vigye haza!” – így hirdették az akciót. A saját hang mostanában hiányzott.

Az 1982-es kasseli Documentán a közönség lélegzet-visszafojtva kuporgott a terem meredek lépcsőin; lent a mélyben a művészek – Abramovič és Ulay – ültek mezítelenül, egymással szemben egy asztal

két oldalán. Napi hét órát töltöttek így moccanatlanul, az alatt még csak nem is pislogtak – a halálos csendben nem történt semmi. Ismerte ezt a helyzetet, erről szól a Pilinszky-sor: „Két fehér súly figyeli egymást”. Csak a nézők cserélődtek, a két művész az asztalnál mozdulatlan maradt. A terem levegőjében azonban mégsem a semmi súlytalan könnyűség lengedezett: a művészek jelenlétének, az emberi létezésnek, az egyéni sorsnak mérhetetlen súlya, ez a gesztusokkal, mozdulatokkal, a lélegzet ütemével terhes, végletes súly töltötte be a teret.

A szemközti ház falán vadonatúj fémtábla hirdette, hogy a második emeleten található a „személyi stylist” irodája. Mit tudhat egymásról a „stylist” és üzletfele, aki egy idegen kezére adja saját személyiségét, hogy az a maga elképzelései szerint szabja-varrja-alakítsa az ismeretlen / alig ismert egyéniséget? Az ékszerésznél a vevő a kiválasztott karkötőt csuklójára húzva lefényképezte mobiltelefonjával, a képet átküldte egy távoli városba, onnan a következő percben megjött a vélemény. A muzeológus elismeréssel adózott a technika szédítő bűvészmutatványai előtt, az idő és a tér dimenzióinak hihetetlen kitágulása-összezsugorodása láttán, elszédítette a gyorsaság, ahogyan mindez lejátszódott. Elképedve és zavartan pislogott, Robinson Crusoe szolgálja, Péntek helyében bizonyára azt kiáltja: Ember! Ember!

Az ősz muzeológus elégedetten állapította meg, hogy a fehértvári esték atmoszférája velük együtt költözött be fővárosi lakásukba, a frissen festett falak közé. A vendégek egy része a kisvárosból érkezett. Buksi kutya ilyenkor alaposan körülszimatolt mindenkit, vigyorgott örömeiben, mint a gazdák. Felismerte őket, hozták magukkal a sajátos barátságos légkört. Derűs felhőként vonultak el a háziak szeme előtt az emlékfoslányok. A copfos zenetörténész (Wilhelm András) üldögélt a fotelben – gyákorta látták a Fő utcán kimagaslani a járókelők közül. A párizsi irodalomkritikus (Sipos Gyula) annak idején egy ismerős fehértvári udvaron rúgta a labdát. De ismeretlenekről is sokszor derült ki, nevük, munkájuk, kiállításaik, homályosan felrémlő találkozások vagy ágas-bogas úgynévezett kapcsolati hálók bonyolult szövedéke mentén egy közös világ részei, szereplői. Egy hálózatkutató bizonyára hosszú időre elégséges, szórakoztató „vizsgálati anyagot” talált volna körükben. Mint a menyasszonyok az uszályt, húzták maguk után a fehértvári szálakat.

„Komolyan kéne venni a kurva időt.” Mint úrinő, soha nem ejtett volna ki ilyen szavakat, de igazat adott a dizóznak, aki 1986-ban ezt énekelte Gothár Péter filmjében. Akkor már több mint egy évtizede jelentek meg sorra a *Gyorsuló idő* című könyvsorozat kötetkái, hogy tudtára adják az olvasóknak a különféle tudományok legújabb fejleményeit. Hogy

az érdeklődők nyomon követhessék a tudás útjait, és az értetlen sóhajtozásból kinőve, a kor parancsára utolérhessék a „szárnyas időt”. A könyvsorozat régen megszűnt, az idő a japán vonatoknál sokkalta gyorsabban száguldott át a világon, a művészetén, az életen. Az újságok a „gyorsolvasási tanfolyamokat” népszerűsítették, a vendéglőkben megrövidült az étlap, a szavak zsugorodni kezdtek, gyorsan suhantak át a légen, a sietős időben. A műtárgyakról a legújabb 3D-s technikával készített másolatok élettartama nagyjából egy évtized. Az úgynevezett örök idő szétporlad, mint a szikla.

Egyszer váratlanul jött vele szembe az idő; mesziről és mélyről érkezett, és szinte tapinthatóan vette körül az arra járókat. A régi cseh grófi birtok fái között álló mészke faragványok egy barokk mester, M. B. Braun munkái voltak. A domborművek nagyvonalú eleganciáját fékeztek a mohafoltok, a fák között beszüremelő napfényben meg-megrezdülő levelek, a poros ösvény, az évszázadok alatt kicsorbult plasztikai formák. Az alkonyi fényben picit megmozdultak az alakok. Az elhagyott kis vízmedence partján kőmadarak készülődtek az iváshoz, a göcsörtös gyökerek közül hatalmas kőalak kúszott elő barlangjából. Ahogy nőtt az árnyék, vele nőtt a távolság a növények meg a szobrok között, s egyszeriben az idő távlata is végtelenre változott. Braun 1725–1526 táján faragta meg a cseh erdő szikláit, de

onnan visszafelé messzire lehetett látni az időben, az archaikus görögökön át a Biblia világáig. A gyökerek közül előmászó óriás a múlt idők felől közeledett: egyaránt volt ismeretlen, 18. századi vezeklő, Michelangelo Mózes, középkori templomkapuzatok figurája, Zeusz vagy akár a bibliai Teremtő. A plasztika ereje messzire repítette a képzeletet, vissza, az idők kezdetéhez, a teremtés fortyogó műhelyébe, a titokzatosan megmozduló alakok meg előre, Mikszáth erdeinek hideglelős árnyai felé vagy tovább. Mintha valami mélységbe pillantott volna: az egymáson heverő rétegek, korok, stílusok mentén sodródott. Visszafelé, előre.

„Úgy még soha nem volt, hogy valahogy ne lett volna.” Viszonylagosságot fejezett ki ez a mondat, bölcs belátást, a mindenkori valóság jelenségeinek barátságosan szigorú elfogadását. Annak megértését, hogy minden kor, minden valóság másmilyen, másképpen létezik. Szerencsének tartotta, hogy átmeneti időben él, két korszak határán, a korokat elválasztó szakadék peremén létezik, így ritka alkalmá nyílhat megfigyelni a jelenségeket, a történések folyamatát. A köznapi élet szokásainak megváltozása mindig is együtt járt a korok változásával, tükrözte azt; de ami most az újabb jelenségek mögött rejtett, az az időnek korábban elképzelhetetlenül felgyorsult és folyamatosan tovább gyorsuló természete volt. Mintha kétféle idő lett volna. Az évezredek

át lassan múló, amelynek lenyomatát a múzeumban egykor nap mint nap érzékelhette, csak az elmúlt korokra vonatkozott, a jelenre most a gyorsaság parancsa volt érvényes. Gyorsan cselekedni, gyorsan élni. A gyors létezés: kötelesség.

„Telik, de nem múlik.” Ez a Krasznahorkai-móttó szókimondóan tárta fel az idő kettős természetét. Mint feneketlen Mikulás-zsák, megtelik alakokkal, eseményekkel, zizeg, nyugtalanul forgolódik, türelmetlenül hánykolódik a vegyes massa, elnyugszik olykor, máskor nem leli helyét, csak áll, megáll, mint valami elromlott óraszerkezet. Minden jelen van, semmi nem múlik el.

A régimódi muzeológus önfeledten méltányolta volna a képnek, a térnek, a szövegnek, az időnek a folyamatos átalakulását, ha nem látja mögöttük kirajzolódni egy merőben újfajta valóság ismeretlen arcát. Helyesebb persze idézőjelbe tenni a szót, hiszen az évezredek óta ismert, használt valóságnak csupán „égi mása” volt az. Furfangosan változó tükörkép, árnykép, mely mozgékonyan vált alakot, mint valami amőba. Nemegyszer látta, hogyan lehet egy számítógépes program segítségével korrigálni egy kép vélt hibáit, változtatni a színeit, élesíteni vagy lágyítani a részletek formáit, hogyan lehet egy, az eredetitől nagyon is különböző másik valóságot – vagy inkább „valóságot”? – teremteni. Annak idején Shigeo Kubota *River* című kiállítása

kapcsán a „folyékony valóságról” (liquid reality) beszélt. A muzeológus úgy sejtette, a művek mögötti sötétből felvillanó, érzékeny, szigorú fénynyaláb élesen és könnyörtelenül mutat rá valami új jelenségre. Egy tűnékeny, színekkel játszó, folytonosan alakuló, a képzelet/akarat parancsának engedelmeskedő és változékony, manipulálható „valóság”-ra.

Unokája kezében látott egy babát, amelynek orrát, fülét, kezét, lábait tépőzár segítségével a baba testén – tetszés szerint – bárhol lehetett rögzíteni. A testrészeknek ez a lehetséges cseréje és ideiglenes helye csak az első pillanatban látszott viccesnek, a képzelet vakmerő játéka gyorsan elkomorodó felismerésekhez vezették az embert. Így ismerte fel az új „valóság” felmérhetetlen gazdagságát, sziporkázó vonzását, de csalóka és állhatatlan természetét is. A nyolcvanas évek fiataljainak szeme előtt az élet, a valóság, a folyamatok és a cselekedetek egyszerre mutatták színüket és visszájukat, az ő gyermekeik nemzedéke számára ez a valóság végül érthetetlen, megközelíthetetlen, váratlanul szétfoszló, sokértelmű semmiként jelent meg. Visszatekintve most úgy tűnt, egyenesen futó út vezet Pauer pszeudójától a nyolcvanas évek „idézőjeles” művein át máig. Esterházy Péter és társai élvezettel fedezték fel a komoly felszín és az alóla kilógó férc kettősségét, a valóság mögött kirajzolódó rétegek ravasz, ironikus pislogását. Esterházy Marcell a fiúk nemzedéke ne-

vében továbbment, felismerte, hogy a valóság kiismerhetetlen, sikamlós terep, sokféleképpen magyarázható. Abszurd. Meg nem közelíthető. A szemlélő bármilyen irányból keresi, nem találja a bejáratot. Ahogy Karinthy írta: „...nincs kapu... nem lehet bemenni...” Vagy van?

Mint aki a repülőgép ablakából pillant lefelé: szeme előtt az elforduló világ képe jelent meg. Így kezdte látni a múzeumok világát is; ez a látvány különösen megrendítette. A kép, a tér, a szó vagy az idő átalakulása nem esett olyan nehezére, mint a múzeumoké. „A MÚZEUM. Jogosabb a templomnál, vasárnapja van, csöndet kér, de derűt is, és nem jövünk bele koszos cipőben” – mondta egyszer Ujházi Péter. Az a múzeumi világ, amelyben felnőtt, az utóbbi évtizedekben ugyancsak megváltozott. Felkészült és bölcs történészként igyekezett tudomásul venni az idők változását, a körülmények hatalmát, a történesek szükségszerűségét, de ez nem ment simán, akadálytalanul a fejére záporozó, merőben új múzeumi jelenségek forgatagában. Nemegyszer rajtakapta magát, hogy a „múzeum” szó elhangzásakor ennek az intézménynek gyerekes ősképe jelenik meg képzeletében: oszlopos, timpanonos épület, lépcsők vezetnek fel hozzá, nagy kapuja lassan, ünnepélyesen nyílik meg a látogató előtt. Odabent csend, lassan permetező idő, a tárgyak, a szemlélődés magánya.

Amint múltak az évek, és maga is múzeumban kezdett dolgozni, ez a naiv ősképz azután a képzelet mélyére húzódott vissza, de nem enyészett el, csendben és megrögzötten bújkol még ma is a képzelet redőiben. Hogy a fehérvári múzeumépület nem hasonlított ehhez az ideálképhez, azt pályakezdőként tudomásul vette, később megszokta: nem számított, végül is nem ez volt a lényeg. Sok és sokféle múzeumban járt az évtizedek alatt, méltóságos termeket és ünnepélyes lépcsőházakat átölelő oszlopos építményektől a régi architektúrát modern részekkel kiegészítő épületeken át a kortárs múzeumeszmét megvalósító csodákig. Nemcsak köznapi látogatóként jutott be terekbe, de olykor a személyzeti bejárók felől is, mintegy a kulisszák mögül léphetett be a helyszínre. Beszélgetett az ottani kollégákkal, látott készülő kiállításokat, néha ő maga is rendezett kiállítást vagy legalábbis segíthetett a munkában. Kíváncsi háziasszonyként idegen fazékba kukkantott. Sok nagy-szerű dolgot látott, olykor irigykedett is (vagy szégyenkezett), hogy nem nekik jutott eszükbe. Esetleg büszkén nézett körül, ha felötlött benne, pénz híján milyen leleményes tud lenni egy hazai muzeológus: szegény ember vízzel főz.

Néha egy-egy vonásukban még visszatérni látszottak a régi idők. A New York-i MoMA portáján várakozva látta, milyen gondosan gyűjtik össze a kiégett villanykörtéket, amelyek fejében olcsóbban

kapnak újakat a nagykereskedőtől. Egy régimódián takarékos háziasszony árnya suhant át akkor a felhőkarcoló falai között. Máskülönben azonban egy ismeretlen új világ fogta körül, amelynek ismeretlenségét enyhítette egy csomó otthonról, Európából örökölt mozzanat, ahol nyomokban még tovább élt a bevándorlók észjárása, szokásrendje.

Mégis gyanítani lehetett, már kevesebb a személyesség, ám sokkalta fontosabb lett a hűvös információ. A kiállításokon a tárgyfeliratok, a szöveges tablók adatok és összefüggések sokaságával kápráztatták el (vagy riogatták) a látogatót, és előzékenyen kínálták fel tudnivalók tömegét: barátságos mankókat a megértéshez. A műben való kalandozást, a személyes magányt, amely az ő generációja számára a megértés zálogát, lehetőségét jelentette, ezek a kísézőszövegek nem tették lehetővé. Nem hagyták egyedül a nézőt, inkább bekapcsolták az információáramlás folyamatába.

Az ős muzeológust – mi tagadás – megrémisztette az információk áradata, amely körülvette a látogatót: szembejött vagy elrohant mellette, felkínálta magát neki, aztán faképnél hagyta. A néző magára maradt a zűrzavarban. *Túlságosan zajos magány* – Hrabal művének címe pontosan illett a helyzetre. De hát az is nyilvánvalónak tűnt, hogy az emberek igénye szülte és gerjesztette a nekivadult információvihart. Az ős muzeológus eleinte csodálattal

vegyes gyanúval pislogott az egyes kiállításokat, műveket, korszakokat körülpárnázó irodalmi, zenei előadások, rendezvények felé is, melyek olykor irigylésre méltó bátorsággal mutatták meg a különböző műfajok összefüggéseit. Az 1970-es évtizedtől kezdve a régi irodalmat kutató szakemberek összekapcsolták korszakuk – a reneszánsz vagy a barokk évszázadainak – irodalmi törekvéseit az adott korszak művészeti, zenei áramlataival. És akadtak múzeumi közösségek másutt is, amelyek a műtárgyat nem önmagában vizsgálták, hanem abban a szellemi-kulturális közegben, amelynek az része volt, amelyhez eltérhetetlen szálakkal kapcsolódott. A fehérvári múzeum évtizedekig önkéntelenül is hasonló cipőben járt: és ha a kiállításokat hangversenyek, előadások kísérték, annak mélyén többnyire nem tudományos szempontokat kell sejtenünk. Sokkal inkább a régi kamarazenélések vagy felolvasások társasági alkalmait, amelyeknek atmoszférájában olyan természetesen nyílnak meg a műtárgyak, mint a kínai festő előtt a táj. A műtárgyakhoz kapcsolódó rendezvénytömeg azonban az idők folyamán egyre növekedett a múzeumokban. Ilyenkor az volt a benyomása, a sok tudnivalótól aligha lehet hozzáférni magához a szemlélet tárgyához, és az talán senkinek nem is fontos. Az elmélyült, a tárgyába belemerült belső kalandozást, a tájkép útjain messze járó kínai festő néma bolyongását most

az információk lenyűgöző és látványos birodalma pótolja. „Helyesen! – jegyezte meg egy szarkasztikus barátjuk. – Az intim, személyes élményt nyújtó múzeumoknak annyi.” Az intézmény, amely egykor otthonos csigaházként fogadta be őket, most mintha hirtelen sebességgel távolodni kezdene, és már csak az egyre növekvő messzeségből hunyorogna vissza, mint távoli égitest. Hullócsillag.

A személyesség kevesebb szerepet játszott viszonyukban, noha témáját természetesen most is a szakember választotta magának. Folyamatosan változott a megszokott kép, ahogyan a múzeumok világa kezdett összefonódni a műkereskedelmével. A műtárgyból végül is árucikk lett; ez a hosszú, bonyolult folyamat mindig is létezett, és vásárlásaik során érintette a múzeumokat is. De újabb időkben a szellemi és a materiális értékek egyre határozottabban váltak el egymástól, egyre nyersebben és célratörőbben rajzolódtak ki különbségük.

Az idők folyamán – mint a múzeumépítészet is mutatta – nem csupán a múzeum formai ideálja változott meg, hanem az utóbbi évtizedekben a jellege, jelleme is: már nem volt az a végleges hely, ahová a művek, a tárgyak bekerülnek, s ahonnan nem mozdulnak tovább. A véglegesség, az örök időkre szóló, szilárd és eltéphetetlen kapocs tárgy és gyűjtemény között lazulni kezdett. Már nem voltak úgynevezett örök idők, sem végleges hely.

Szaporodtak a jelek, amelyek azt mutatták, a múzeum lassanként elveszíti szilárdságát, hajlékony, az idők szelére mozduló, az időnek kiszolgáltatott intézménnyé válik. Ő még azt tanulta, hitte, hogy ami egyszer bekerül a múzeumba, az ott is marad. A múzeum titkárságán a várakozók kényelmetlenül, de büszkén fészkelődtek a karosszékekben, hiszen azt a város egyik polgára hagyta az intézményre, tehát „múzeumi darab”. Kezdetben bánatos festményeket, dilettáns szobrokat őriztek a raktárak: a hagyatékoknak ez a véletlenszerűen összeverődött együttese lett aztán a gyűjtemény ősmagja, amelyet a tudatos fejlesztés során később is tisztelettel kezeltek. Megmosolyogták a véletlenszerű, szedett-vedett ősgyűjteményt, de megőrizték. A hetvenes évek végétől a múzeumi kollektciók örökkévalósága oldódni kezdett, a művek olykor elhagyták eredeti helyüket, kölcsönbe vagy véglegesen; a benini bronzok vagy az Elgin-márványok körüli vitákban (megtartani? visszaadni?) a sok jogos és jogtalan szempont mellett az ősz muzeológust leginkább az rendítette meg, hogy az oly szilárd és erős múzeumi világ fokozatosan megváltozott. A múzeum, ez a mozdíthatatlan intézmény a körülmények, felfogások, akaratok szabályai, szeszélyei nyomán folytonosan alakuló, az időnek kiszolgáltatott, ingatag tákolmánnyá alakul. A maga módján, de ugyanaz történik vele, mint a térrel, az idővel. Az volt a benyomása, hogy

a nyolcvanas évek közepe tájt Hegyi Lóránd személyében tűnt fel az az új művészettörténet-sz-típus, amelyet elsősorban az adott feladat (kiállítás) kötött magához, nem egy múzeum a maga épületével, gyűjteményével, embereivel, problémaival, bizonyodalmassal – alkalmanként nyugós – viszonyaival. Az idők folyamán megváltozott a művészettörténet-sz/kurátor és a műtárgy kapcsolata, meglazultak közöttük a szálak. Megváltozott a stílus. Előadóként részt vett egyszer egy konferencián. Illedelmesen, elfogódott egerhangon olvasta a szöveget. A fiatal kollégák, akár a táncdalénekesek, búgtak a mikrofonba, tekergették maguk körül a zsinórt, virtuóz könnyedséggel nyomogatták a vetítomasina gombjait. A régifajta előadókat „ledallták”, mint Vejne-möjnen az ellenfeleit a *Kalevalában*.

Megváltozott a szerep, amit a múzeumi intézmények korábban betöltöttek. A 20. század végén a múzeum mind gyakrabban érintett olyan új területeket, amelyeken korábban „semmi keresnivalója nem volt”. Így lépett be 1996-ban a Ludwig Múzeumba a modern művészet és tudomány összefüggéseit bemutató kiállítás, hogy aztán jó negyedszázad múltán Barabási Albert-László felhívja a figyelmet a természettudományos vizsgálatok képzőművészetként értékelhető jelenségeire. Szaporodtak a hírek: a múzeumi szakszervezetek béremelésért harcolnak; amerikai múzeumok a ko-

lonializmus emlékeivel kapcsolatban, a múzeumi működést érintő korrupció vagy emberjogi kérdések ügyében állást foglalnak, sztrájkolnak. A hírek többnyire a tengerentúlról jöttek, de olykor közeli helyekről is. Olmützi muzeológus kollégái petíciót fogalmaztak, tüntetéseket szerveztek, épületükre fekete zászlót tűztek ki, és végül még az illetékes minisztert is megbuktatták. Az ősz muzeológus lelkesen ámuldozott: sosem hitte volna, hogy a múzeum ilyen erős lehet. A múzsák csarnoka többé nem magányos, önmagába zárt része a világnak, alkalomadtán hatalommá nő. Halvány irigységgel pislogott mindannyiszor Bokros Birman Dezső régi, 1934-es szobra felé: a *Madame Sans-Gêne* gunyorosan világba néző alakjának otthonos fölényében, vidáman harcias kiállításában az ifjú muzeológus-nemzedék magatartását vélte felismerni. Azokat az élet által ugyancsak megviselt, idős teremőröket pedig, akik szinte láthatatlanul húzódtak meg a kiállítóterem sarkában, elnyelte a múlt. Helyüket többnyire fiatalok vették át, mosolyukat barátságos öntudat színezte.

Elképedve értesült róla, hogy valamely amerikai vidék múzeumában ruha nélkül lehet látogatni a kiállítást; az új kezdeményezés célja a közösségi tér és a magánszféra közti különbség megszüntetése. Nem a ruhátlanságot kifogásolta, hanem e „határátlépés” ostoba indoklását. De az persze nyilván-

való volt, hogy az új világban a múzeum is keresi új helyét, új feladatait. És a múzeumi szakemberek, a nagy nemzetközi múzeumi szervezetek – ICOM, AICA – is keresték. Nehezen találták még a jövőbe vezető utakat. Esztendőkön át, viták közepette igyekeztek körülírni a múzeumnak az idők sodrában bekövetkezett változásait, és ezeknek megfelelően a jelenben és a jövőben is érvényes irányokat. Az ősz muzeológus kíváncsian pislogott. Lassacskán kirajzolódott előtte a múzeumkép, amely messze szakadt az oszlopok övezte épület ősképétől, el a művekbe süppedt látogatók lassú, magányos gondolataitól, a képek és szobrok közötti megilletődött séták élményétől.

A muzeológusok világszerte mindig is fontosnak tartották intézményük gyűjtő, feldolgozó és ismeretterjesztő tevékenységét, de az időről időre folytatott vitákban egyre sűrűbben merültek fel etikai szempontok, az egyenlőség, a befogadás, a tudásátadás vagy az információáramlás kérdései; a sokszínű és rugalmasan átformálható múzeumi terek igénye. Az ősz muzeológus úgy érezte, mintha a régi múzeum nemcsak architektúrájában, de szellemében, atmoszférájában is átalakulóban lenne: falain, ajtóin, ablakain a levegővel együtt betörne a mindennapok számtalan rétege, a világ létezésének, a gondolkodás szabadságának, a társadalom mozgásának aktuális valósága.

Elnézte olykor, ahogyan a kultúra más területeiről ismert emberek terelgették az érdeklődőket a kiállított művek között, gondolataik hullámverése ragadta magával a hallgatóságot, sokféle új technika adta megközelítés és megértés szípkázó játékosága vibrált a levegőben. A muzeológusnak az volt ilyenkor a benyomása, hogy újfajta módon, a régítől nagyon különböző látásmód és technikai lehetőségek birtokában, de valami személyességgel, a személyes élmény intimitásával lopakodik ilyenkor óvatosan a falak között: mintha a múzeum visszahozna valamit a múlt feledésbe merülő levegőjéből. Akkor hát: nem reménytelen.

Mint történész, tisztában volt vele, hogy a képzőművészeti alkotások az évezredek folyamán mindig is eltérhetetlen szálakkal kapcsolódtak az adott korszak társadalmához, az eleven élet megannyi területéhez. De ezek a szálak többnyire láthatatlannak maradtak: mélyre ható pillantás, kutatómunka, érzékenység, (művészet)történeti látásmód kellett felszínre hozásukhoz, óvatos kibogozásukhoz. Most a mű és a hozzá kapcsolódó tevékenységek céltudatos, szókimondó kifejezőmódja, képnnyelve, képi beszéde, eszközhasználata nyíltan elárulta, hogy az emberi élet és társadalom kibogozhatatlanul eggyé fonódó szövedékéből melyik szál, szálköteg a művészeti vizsgálat tárgya; milyen nézőpontok, milyen kritikai szempontok érvényesülnek a munka

folyamán, és testesülnek meg a művekben. Most új típusú művekkel lehetett találkozni kiállításokon, a művészeti folyóiratokban is. Bár ezt már évtizedek óta megszokhatta, az idősödő asszonyban lakó régi vágású muzeológus mindannyiszor meglepődött. Életéből és tanulmányaiból volt annyi tapasztalata, hogy ne képzelje, egyszer majd visszatérnek a régi idők. Ugyan!... Amióta létrejött az intermédia tan-szék, a sok évszázados képzőművészeti hagyományt átalakította az új idők szelleme, gondolkodásmód-ja. Ezt a folyamatot lassanként erősítették a *Center for Culture and Communication* (röviden C3) által nyújtott lehetőségek. A számítógépek meg az inter-net használata általánossá vált, a dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézet vagy a pécsi MédiaGyár rak-táraiban gyűlni kezdtek a különös munkák. Mintha hirtelen felrántottak volna egy ablakot, amelyen egy ismeretlen világ titokzatosan vonzó, izgató látvány-részeit, látványdarabkái süvítenek be a megszokott falak közé. Az első számítógépek képernyője régies állványokból tákolt-rögtönzött posztamensen állt a Múcsarnok 1996-os kiállításán. Otthon bieder-meier íróasztalra helyezte számítógépét. Derűs na-pokon jelképesnek tekintette a réginek és az újnak ezt a célszerű és barátságos közösséget, a korszakok egymást váltó folyamatosságát. Végül is saját mú-zeumi kiállításai „elmentek a falig”, megérintették, mint a versenyzők, de az „úszást” nem folytat-

ták tovább. Annak idején – 1994-ben, a Csók Ist-ván Képtárban megrendezett – a VOLT-kiállításon bemutatott művek már az új látás és gondolkodás üdeségét hordozták, noha a terem mélyén még kissé nehézkesen szuszogtak-csilingeltek a komputerek. A múzeum megtorpant itt, a „szakadék” szélén, és nem kelt át a „túlso partra”. Az egész világ átalakult, minden más lett, a régi értelemben vett kép, tér, idő, személyesség jelenlétét sok és sokféle új téma, öt-let, gondolat, szempont pótolta, olyanok, amelyek a társadalom és a mindennapi élet húsbavágó prob-lémaival foglalkoztak. A politika, a társadalom meg-annyi kérdése itatta át a művek közegét, az emberi létezés mélységeit.

Megváltozott a szemszög is, az új nézőpont vará-za ragadta magával a hétköznapiakat és műalkotá-sokat egyaránt. Két világ határán átmeneti korban élve úgy látta, ezentúl ez igazgatja majd a képzőmű-vészet világát is. És persze sok minden más is; aho-gyan nézte az újfajta műveket, ahogyan meg-meg-mártózott a genderproblémák, a környezetvédelem, az emberi szabadság, a rasszizmus vagy az identitás kérdéseiben, ahogyan szembesült a klasszikus mo-dern vagy az avantgárd művészettörténet kritikus szemléletével, az összehúzott szemű, távolságtartó vizsgálatok, a fegyelmezett kérdőjelek mindannyi-szor figyelmeztették, itt a határ, amelyen túl valami más kezdődik.

Mindenesetre, a sokféle folyamat ideiglenes végpontjaként? tetőpontjaként? a látóhatáron fel-sejlett és közeledett a „láthatatlan műtárgy” (non-fungible token, NFT), amelyet nem raktárak mélyén vagy kiállítások falain lehet megtalálni, nem ismeretlen helyszínen, se a létező? felismerhető? egyszer majd kiismerhető? „valóság” terepén. Úgy képzelte, a „láthatatlan műtárgy” nem kép, nem szobor, nem grafika, nem megfogható tárgy, hanem valami kód, amelyet egy titokzatos páncélszekrény (safe) őriz, vagy csupán az emberi képzelet útvesztői rejtene.

Az ásatási szelvényekbe, gödrökbe a felszínen járók lépte nyomán alá-aláhullik egy-egy göröngy. Az idő göröngyei ezek, a mindenkori jelen darabjai hullanak alá a múlt mélyébe, aztán elkeverednek egymással. „Porszem rakódott porszemre” – olvasta Ottlik Gézánál egy öreg köszegi deszkafalról. A korok, korszakok egymásra rakódnak, egymásba csúsznak, a felejtés pora jótékony takaróként borul a dolgok felületére. Majd, ha felszínre kerülnek, és letörlik róluk a múltat, megismerjük, megértjük, jobban értjük őket.

Így értette meg végül ő is, hogy a világ véglegesen átalakult valami mássá, mint amiben született, felnőtt, mint amiben az életét töltötte. A történelem neveletlenül áthömpölyödött a jelképes küszöbön,

amely a tankönyvekben elválasztja egymástól a korszakokat.

Az emberi létezés színesen kavargó, egymást sűrűn érintő körei akrobatikus merészséggel tágultak, hogy magukba foglalhassák, vagy legalább megérinthessék az új valóságot.

Sötét fény: ezt a kifejezést egyszer egy művész-könyvmunka jellemzésére maga is használta. Most nem véletlenül jutott eszébe egy Bukta Imre-kiállítás kapcsán. A kiállítótermek világosak voltak, a műveket jól lehetett látni, mégis elmúlt életformák, elsüllyedő falusi kultúra homálya, sötétbarna nosztalgia derengő barnasága szivárgott elő, az idő, a múlás fuvallata jött a termék sarkából. Az alásüllyedés és a felemelkedés örökös ritmusa.

Új zászlók, új szelek – vagy régiek? Vető-Zuzu ócska porszívója csúfondárosan vigyorogva lenggette-rángatta szeme elé a jelenségeket. A csendes belvárosi utcán, a kicsiny galéria előtt két alak beszélgetett csendesen: az idős festő (Anna Mark) és az agg zeneszerző (Kurtág György). Régi barátok voltak, egymástól távol éltek, ritkán találkoztak. Most mintha varázskör rajzolta volna körül alakjukat. A járókelők óvatosan haladtak el mellettük, érezték a titokzatos atmoszféra jelenlétét, bár hiányzott a felirat: Belépni tilos!

Messziről nézte a két alakot: ha nem léphet is be a varázskörbe, köze van hozzájuk. Rokon idő, rokon

tér, ismerős szellem és lassanként kihamvadni látszó ismerős személyesség láthatatlan szálain keresztül az ősz muzeológus az ő műveikhez kapcsolódott. Itt „hazai pályán” mozgott. Megnyugodva olvasta egy kortársa (Pór Péter) szavait a fiatalokkal kapcsolatban: „Én másképp gondolkozom az irodalomról és talán a világról is... voltak idők, amikor lehetett így olvasni a szellem... műveit.” A múzeum falai között az ő generációjuk valóban másképpen gondolkodott, mást és másképpen látott, mint ma a fiatalok. Lassanként kirajzolódott a hely, ahol hosszú évtizedeken át léteztek. Lassanként látnia kellett: a korszak üvegbúra, melyből ki lehet látni, de kimenni nem lehet. „Ott túl a rácson egy más világ van” – énekli a tenor a Huszka-operettben.

Nyaranként a régi ház ablakaira zsalugátért szereltek. Szerette a fény és árnyék váltakozását, amely csíkokra szabdalta az ismerős házak és járókelők képét. Meglepő új értelmezésben kínálta fel a megszokott valóságot. A zsalu résein át a szemközti járdára látott, ott a járókelők fél-alakjára esett a pillantása: a megszokott látvány szó szerint derékba tört. Felsőtestek vagy lábak haladtak el szeme előtt, attól függően, hogy magasabban vagy alacsonyabban fekvő résen kandikált ki. Az ősz muzeológus jól szórakozott ezen a bábjátékon. Mintha egy Csiki László-novellát olvasott volna.

Délszaki tájakon hirtelen zuhan le a tájra a sötétség, súlyosan, mint a színházi függöny az utolsó felvonásvégén.

A kis szálloda, ahol mostanában az éjszakát töltötték, a fehérvári belváros szélén állt. Ablakából, a függöny mögül is követni lehetett az ismerős utcák vonalát, de a házakat ezúttal nem a homlokzat, hanem az udvarok, kertek felől, a homlokzatzból nyíló kapualjakat az udvar irányából látták. A látvány megfordult: a néző egyszeriben az eddig ismert kép túloldaláról vehette szemügyre azt. Szemből nézve a házak homlokzata „hivatalosnak” tűnt, a stílusok fegyelme, a kapuk íve elzárta a bent folyó magánélet jeleneit a kíváncsi szem elől. Régóta szeretett volna benézni a háztetők alá, lefelé kukucskálni a magas kéményeken, hogy láthassa az alanti világ csendes, rejtett életét. A szállodai ablak éppen erre nyílt. A függőnyt igazgató háziasszonyok, az ágyások között tántorgó kerti utacskák, a háziak tákolta ügyetlen lépcsők, az összevissza meredező, ferde tetők és horpadt ereszcsonnak meg a tapintatosan pergő vakolat; az utcai ismerősök most a szemetet viszik a kerítés mellett ácsorgó tartályba, a körmenet ünnepélyes lépéseihez szokott öreg pap botladozik a kerti lépcsőn. A Kertész Imre-mondatot ismételtette: „Mindig volt egy titkos életem, s mindig az volt az igazi.” Ugyanaz hátulról. Egy angol szerző darabja a színházi előadást úgy mutatja be, ahogyan

az a díszletek mögül látszik. Hátulról, mintegy színpadi „takarásból” leskelődött ő is. Innen fentről, távolról nézve pici, fekete alakoknak látszottak az ismerősök: jellegzetes mozgású hangyákként futottak a dolguk után. A múzeum az ellenkező irányba esett, arrafelé most nem nyílt kilátás.

Köszönetnyilvánítás

A szerző ezúton szeretne köszönetet mondani mindazoknak, akik valamilyen módon segítettek az írás megszületését. Elsősorban Dávid Annának, aki kezdetektől fogva figyelemmel kísérte a munkát, valamint Braila Máriának, Izinger Katinak, Jovánovics Györgynek és Varga Gábor Farkasnak.

Névmutató

A

Aba-Novák Vilmos 51
 Abramović, Marina 145
 Altorjai Sándor 75, 80, 82
 Ascher Tamás 75
 Askercz Éva 47

B

Babits Mihály 72
 Bachman Gábor 65, 82,
 85–86
 Bacon, Francis 136
 Balassa Péter 143
 Balázs Irén 104
 Barabási Albert-László 158
 Baranyai Levente 116

Baranyay András 103
 Berzsenyi Dániel 50, 106
 Bódy Gábor 72, 126
 Bokros Birman Dezső
 159
 Bosch, Hieronymus 112
 Böröcz András 76, 113
 Braun, M. B. 148
 Bukta Imre 62, 110, 165
 Burns, Robert 92
 Busch, Wilhelm 26

C

Caillebotte, Gustave 100
 Chandler, John 133
 Cimbál, Johann Ignaz 51

Cs
Csajkovszkij, Pjotr Iljics
123

Csegey Dénes 143

Csernus Tibor 15

Csiki László 166

Csörgő Attila 103

D

Dante, Alighieri 11

Dávid Ferenc 46

Deák Dénes 89

Déry Tibor 15

E

ef Zámbo István 81

El Kazovszkij 62

Enyedi Ildikó 89

Erdély Miklós 62, 72–75,
78, 80, 82, 123

Erzsébet II 131

Esterházy Marcell 151

Esterházy Péter 56, 57, 62–
64, 67, 72, 90, 141, 151

F

Farkas István 55

fe Lugossy László 81

Ferenczy Béni 55

Frey Krisztián 141

Fukuyama, Francis 130

G

Gádor Béla 137

Galavics Géza 46

Gecser Lujza 103

Ghiberti, Lorenzo 136

Gogh, Vincent Van 99, 145

Gothár Péter 72, 147

Grünwald, Matthias 79

H

Hajnóczy Péter 116

Halász Károly 103

Harasztý István 67, 89,
91, 103

Háy Ágnes 103

Hegyí Lóránd 60, 61, 63,
158

Heisenberg, Werner 125,
126

Hejtes Szomlyazók 79,
82, 108

Herskó Judit 128

Hrabal, Bohumil 154

Huszká Jenő 166

I

Izsó Miklós 20

J

Jancsó Miklós 134

Jeney Zoltán 63

Joplin, Janis 93

Jovánovics György 90,
138, 169

József Attila 10, 120

Juhász Ferenc 134

K

Kántor Péter 126

Karinthy Frigyes 67, 133,
167

Károly János 17

Károlyi Amy 103

Kassák Lajos 46, 55,
121

Kelemen Károly 61

Kertész Imre 167

Keserű Ilona 61

Király Tamás 79, 82

Kondor Béla 57, 134

Korniss Dezső 57

Kovács Péter 54

König Frigyes 41

Krasznahorkai László 73,
150

Kukorelly Endre 68, 72

Kurtág György 63, 165

L

Leonardo da Vinci 10–12

Lesage, Alain René 26

Ligeti György 63

Lippard, Lucy R. 133

Lupaş, Ana 84

M

Manet, Edouard 112

Márk, Anna 165

Marosi Ernő 46

Martini, Simone 144

Maulbertsch, Franz
Anton 51

Mazzag István 61

McCagg, Louise 91

Megyik János 143

Méhes Lóránt 69, 73

Melocco Miklós 80

Mengyán András 124,
125

Michelangelo, Buonarroti
149

Mikszáth Kálmán 149
Mondrian, Piet 145
Munkácsy Mihály 79

N

Nádas Péter 62, 63
Nádler István 138, 145
Nagy Imre 86
Nagy László 34, 134

O

Orbán Ottó 140
Ország Lili 13, 113, 134,
142
Ottlik Géza 90, 164

Ö

Örkény István 67, 103

P

Pamuk, Orhan 92
Parti Nagy Lajos 72
Pasolini, Pier Paolo 117
Pauer Gyula 135, 136,
151
Perneczky Géza 46, 66
Petri György 48, 69, 91

Picasso, Pablo 61
Pilinszky János 10, 20, 22,
39, 49, 69, 139, 146
Pinczehelyi Sándor 62,
66, 89
Pollack Mihály 51
Pór Péter 166

R

Rajk László 86
Révész László László 77,
82
Román József 71
Roskó Gábor 77, 82

S

Sambach, Kaspar Franz
51
Samu Géza 62
Sáry László 63
Schaár Erzsébet 17, 18,
24, 104, 116, 134
Schubert, Franz 103, 137
Shigeiko Kubota 150
Sipos Gyula 147
Snelson, Kenneth 137,
139

Sz

Szabó Júlia 46
Szabó Marianne 104
Szalai Tibor 82
Szenes Zsuzsa 41
Szirtes János 61
Szűcs Attila 83

T

Takács Imre 34
Tatsuo Miyajima 125
Tolnai Ottó 57
Tóth Melinda 46
Tóth Sándor 46

U

Ujházi Péter 24, 25, 116,
152
Ulay 145

V

Várnai Gyula 125, 126
Vas István 5
Vasarely, Victor 123

Vaszary János 48, 89, 107
Vay Miklós 50
Végh János 46
Vető János 69, 73, 165
Vigh Tamás 137
Vilt Tibor 58, 133
Vörösmarty Mihály 50,
90

W

Wahorn András 71
Weöres Sándor 70
Wilhelm András 147
Woods, Lebbeus 87, 112

X

Xantus János 67, 72, 109

Y

Yayoi Kusama 123
Ybl Miklós 51

Z

Zwackl András 83

KOVALOVSKY MÁRTA művészettörténész (Budapest, 1939), 1963–2001 között a székesfehérvári István Király Múzeum munkatársaként számos modern és kortárs művészeti kiállítást rendezett. Kutatási területe a 19–20. századi szobrászat, a 20. századi magyar művészet, a kortárs magyar textilművészet, a nemzetközi művész-könyv műfaj. 1986-ban Munkácsy-díjat, 1991-ben Martyn Klára-díjat, 1998-ban Kovács Péterrel megosztott Széchenyi-díjat kapott.

Könyvei:

Szenes Zsuzsa (1976)

Bokros Birman Dezső (1982)

György Jovánovics (1995);

*Don Giovanni – Kalandozás a magyar művészet
félmúltjában* (1998)

Ujházi Péter (2000)

A modern magyar festészet remekei (2005)

Mengyán András (2008)

Pinczehelyi Sándor (2010)

Harap utca 3. (2013)

Fürtös Ilona (2013)

Nehezen besorolható műfajú írást tart kézben az olvasó: a visszaemlékezésésként és izgalmas esszéeként egyaránt érvényes szövegben korunk egyik példaadó művészettörténésze indul majd' hat évtizedes „érzékeny utazásra” személyes és szakmai múltjába, érzékeltetve egyúttal a korszak mindegyre változó művészeti és társadalmi folyamatait is. A saját szavaival élve egész életében „paplanon lépkedő”, a világban és a művészetben óvatos, de tudatos kíváncsisággal tájékozódó muzeológus finom megfigyelésekben gazdag – s irodalmi, zenei párhuzamokkal jócskán megerősített – képeket rajzol a 60-as évek közepétől elementáris erővel feltörő művészeti törekvésekről, az egymást követő generációk laza „örömenéből” fokozatosan baljós előjelekkel telítődő fellépéséről, majd a rendszerváltás utáni évtizedek megváltozott képkultúrájáról, tér- és időszemléletéről. Mindeközben anekdotikus részletekben is bővelkedő módon mutatja be a (kisvárosi) polgári értékek, hálózatok átalakulását, elillanását, az új, globális korszakba való beilleszkedését.

Az utóbbi fél évszázad művészeti, társadalmi, emberi problémái iránti érdeklődését a könyvben Kovalovszky Márta Lesage nyomán a háztetőkön át bekukucskáló ördöghöz hasonlítja. De kíváncsisága valójában inkább az értékeket őrző és minden új iránt nyitott „ősz művészettörténész” gyengéd, de felelősségteljes figyelme.

Pataki Gábor



Corvina Kiadó
corvinakiado.hu
facebook.com/corvina.kiado.oldala